

أ.د سليمان الشطي يكتب عن:

علي السبتي .. أفق التجديد ورحابة الأصالة

قمة أدبية في اليمن

عبدالله خلف

مفهوم التراث في المسرح الكويتي

د. نرمين الحوطني

أنطولوجيا المسرح

د. وطفى حمادي

محمود درويش المتحرر

من سطوة الزمن

د. عزيز عدنان



الشعر: حارس الحق — قول

حسن خضر

المقالات: كلام في الآداب

د. خالد الشايجي

القصّة: الرجل الجالس على العتبة

بقلم: خورخي لويس بورخيس

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام



النادي الأدبي تأسس في سنة ١٩٢٤



تأسست الرابطة الأدبية في الكويت سنة ١٩٥٨ ، وشملت في عضويتها عددا كبيرا من مثقري وأدباء الكويت ، ثم تحولت فيما بعد إلى رابطة الأدباء
 The literary league was founded in Kuwait in 1958 . It included a large number of Kuwaiti's men of letters & writers . Later it was called Kuwait Men of Letters Society.

البيان

العدد 434 سبتمبر 2006

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر

عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

رئيس التحرير
عبدالله خلف

سكرتير التحرير

ممدنان فخرات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@hotmail.com

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلس، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

للأفراد في الكويت 10 دنانير،
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتي.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتي
أو ما يعادلها.

المؤسسات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- 1- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتغني بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 2- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- 3- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 4- يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD.
- 5- موافقة المجلة بالسيرة الذاتية للمكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
- 6- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(434) September - 2006**

البيان

Al Bayan

**Editor-in-chief
Abdullah Khalaf**

Correspondence

Should Be Addressed To:

The Editor:

Al Bayan Journal

P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait

Code: 73251 - Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

■ كلمة البيان:

- ٥ قمة أدبية في اليمن عبدالله خلف

■ الدراسات:

- ٩ علي السبتي أفق التجديد ورحابة الأصالة..... أ.د. سليمان الشطي

■ القراءات:

- ٢٩ محمود درويش المتحرر من سطوة الزمن د. عزيز عدمان

■ المسرح:

- ٤٣ مفهوم التراث في المسرح الكويتي..... د. نرمين الحوطي
٥٥ انطولوجيا المسرح..... د. وطفى حمادي

■ المطالعات:

- ٦٣ كلام في الآداب..... د. خالد الشايجي

■ وجهة نظر:

- ٦٧ القصيدة أم العالم..... بثينة العيسى

■ الشعر:

- ٨١ حارس الحقول..... حسن خضر
٨٥ قاتلي لا يبرح مكانه..... سليم الشيخلي
٨٩ لأنك نجواي..... محمود أسد
٩٣ نغم على ربابة القلب عزة رشاد
٩٥ شواهد النار..... عصام ترشحاني

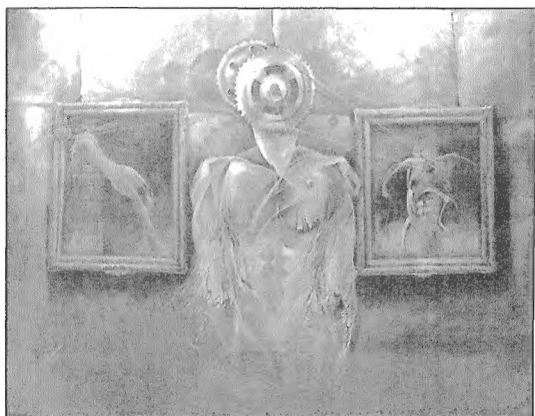
■ نصوص:

- ٩٩ صفة الغائب..... سعد الجوير

■ القصة:

- ١٠٥ الرجل الجالس على العتبة..... ترجمة محمد هاشم عبدالسلام
١١١ نفاق..... خالد دراوشة
١١٥ ققط وفثران..... مصطفى نصر

- ١٢١ محطات ثقافية: مدحت علام



قمة ثقافية أدبية في اليمن مع انعقاد المكتب الدائم لاتحاد الأدباء العرب

بقلم : عبد الله خلف

لصالح الثقافة والمثقف، إلى جانب الاهتمام بالكتاب باعتباره وسيلة الثقافة الأولى التي لا غنى عنها.. ونوةً بأجمال بضرورة تنمية سلوك القراءة بين الناس وضرورة تكاتف الجميع من أجل محو الأمية في البلدان العربية، لأن الأمية هي الخميرة الجاهزة لتزييف الوعي وغرس ثقافة التطرف والجهالة في المجتمعات، وهي كارثة يجب أن ندرك أبعادها في أوساطنا الشعبية، ووضح ضرورة تجاوز التكرار والاجترار من الماضي وأهمية التطوع نحو الجديد المتجدد..

وألقي الدكتور عبد الله حسين البار رئيس اتحاد الكتاب اليمنيين كلمة رحب فيها بالأدباء والباحثين المشاركين في ندوة "ابن خلدون" وعبر عن الحزن والألم لما يجري في بقاع كريمة من الوطن العربي والدم المراق في لبنان وفلسطين ثم شكر المساهمين في انعقاد هذه الدورة.

وألقي الدكتور علي عقله عرسان الأمين العام لاتحاد الكتاب والأدباء العرب كلمة شاملة تطرق فيها إلى الوضع العربي في لبنان وفلسطين والعراق مؤكداً إلى ضرورة الإلتحام العربي والبحث عن خيارات بديلة تخدم المصلحة العربية أولاً.. ورفض

تحت رعاية الرئيس علي عبدالله صالح رئيس الجمهورية اليمنية افتتح الأستاذ عبد القادر باجمال رئيس مجلس الوزراء صباح الأحد الموافق ٢٠٠٦/٧/٣٠ وقائع دورة المكتب الدائم لاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ورافقها ندوة العلامة "ابن خلدون" التي احتضنتها صناعاء العاصمة المتأصلة في أعماق التاريخ العربي.

وحضر حفل الافتتاح الكبير الأستاذ حسن اللوزي وزير الإعلام والأستاذ خالد الرويشان وزير الثقافة، والأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح.. وألقى رئيس الوزراء كلمة أكد فيها أن الأدباء والمثقفين هم ضمير الأمة العربية، وحاملي همومها القومية والإنسانية من خلال نشاطهم الفكري والثقافي وإبداعهم الأدبي موجهاً بأهمية الإلتزام والسعي نحو ثقافة متنامية وشاملة، تسيروها روح التسامح بعيداً عن ثقافة نفي الآخر ولغة التخوين والتكفير، ومُشدداً على ثقافة الحوار كمنطلق لإقرار مفهوم الحوار بين الثقافات.

وناشد الأدباء أن يواكبوا الثورة الإعلامية التي يشهدها الإعلام العالمي وضرورة الاستفادة من ذلك

التطبيع مع العدو الصهيوني، والوقوف في وجهه بشدة. والتحرك تحت عنوان (المقاومة بديل والتحرك هدف) ومواصلة العمل والضغط الجماهيري لإجبار الأنظمة العربية التي تعترف بالكيان الصهيوني، وتلك التي ترتبط معها باتفاقيات ومعاهدات، والالتزام بالصراع العربي الصهيوني بوصفه صراع وجود وقضية فلسطين بوصفها قضية قومية، وباتفاقية الدفاع العربي المشترك، وإغلاق سفارات العدو وإنهاء التمثيل السياسي واستدعاء السفراء العرب وإغلاق المكاتب التجارية، والقنصليات وقطع كل شكل من أشكال التعامل والاتصال والتعاون مع العدو.

ندوة ابن خلدون :

وتطرق الباحثون في بحوث عن ابن خلدون معدة من قبل تناولت عصره وفكره، وفي الجلسة الأولى قدمت ثلاثة أبحاث: (الرحلات الخلدونية قراءة في حياة ابن خلدون) لمهدي التمامي من ليبيا و (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً) لمسمود عمشوش من اليمن، وموسوعية ابن خلدون للدكتور محسن الحامد من اليمن. ترأس الجلسة الدكتور عبدالله البار والمقرر أحمد شراك من المغرب.

وترأس الجلسة الثانية الأستاذ محمد سلماوي رئيس اتحاد الكتاب في مصر وجاء محور البحث بعنوان: "منهج ابن خلدون في التاريخ" وكان البحث الأول للأستاذ محمد عبدالله الرحومي من اليمن.

"ابن خلدون المؤرخ بين النظرية والواقع للدكتور عبد الرحمن البيطار من سوريا" ومنهج ابن خلدون في الكتابة التاريخية للدكتور محمد عبده السّروري من اليمن، التوازن بين المادية والغيب للدكتور سلطان الصريهي من اليمن، المنهج التاريخي عند ابن خلدون للأستاذ غسان عبد الحق من الأردن، والجلسة الثالثة ترأسها أحمد منور من الجزائر والمقرر إبراهيم الهنداوي من البحرين..

قراءة في الفكر السياسي لابن خلدون للدكتور أحمد الأصبحي من اليمن. ابن خلدون بين العالمية ونظرية الغاية تبرر الوسيلة لكاتب هذه السطور الأمين العام لرابطة الأدباء في الكويت (عبد الله خلف) والفكر النقدي لابن خلدون لفوزي عمر الحداد من ليبيا المنهج النقدي عند ابن خلدون للدكتور قاسم المحيشي من اليمن.

الجلسة الرابعة: ترأسها عبد الله خلف من الكويت محور البحث ابن خلدون رائد علم الاجتماع..

والأبحاث: ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع للدكتور علي الفقيه، من اليمن. موقف ابن خلدون النقدي للدكتور مصطفى النشار من مصر والمحور الأخير في الجلسة الخامسة ابن خلدون والأدب العربي، رئيس الجلسة الأستاذ المتوكل طه..

الباحثون فهد توفيق الهندال، من الكويت في بحث هو: النقد الأدبي في مقدمة ابن خلدون، قضايا أدبية من وجهة نظر خلدونية للدكتور نادي ساري الديك من فلسطين، أثر

الختامي لاجتماع المكتب الدائم
وتوصيات الندوة وكان هناك لقاء
للأدباء مع فخامة الرئيس علي عبد
الله صالح في قصره..
هكذا احتضنت اليمن وفي
عاصمتها العريقة دورة المكتب الدائم
لاتحاد الكتاب والأدباء العرب وندوة
العلامة (ابن خلدون).

الهاجس العمراني عند ابن خلدون
للدكتور عبد الحميد سيف
الحسامي من اليمن. وابن خلدون
فلوكوريا للدكتور صبري مسلم من
العراق.. النص والقراءة عند ابن
خلدون للدكتور عبد الواسع
الحميري من اليمن.
وختمت الاحتفالية في كلمة
لرئيس الاتحاد العام والبيان



علي السبتي
أفق التجديد ورحابة الأصالة

بقلم : أ.د. سليمان الشطي
(الكويت)

الدار
العلمية
للطباعة
والنشر

علي السبتي أفق التجديد ورحابة الأصالة

بقلم : د. سليمان الشطي

(الكويت)

وتعود للعالميا الشموس وضيفة الدم

والإهاب؟

(بيت من نجوم الصيف ص ٤٥-٤٦)

هذا الدخول إلى الحداثة لم يتوقف عند حد تجاوز القافية الهندسة ، ولكنه حمل معه معنى من معاني الروح الجديدة في الشعر الذي يصعب أن يستوعبه الذي كان قائماً . إن طبيعة التشكيل والتعامل مع الصور الجديدة المستحدثة التي تمتد منبثقة من زاوية خاصة تستجيب لروح حديثة لها رؤاها وصورها وصياغتها .

يفاجئك هذا الخطاب الموجه بأسلوب أسطوري يستحضر مغزي الغول المخيف، وقد تدفق متواتراً بصور لا يستوقفها البحث عن قافية مناسبة لأن طبيعتها المتتابعة تدعو إلى تجاوز الوقفة عند نهاية البيت .

لم يكن هذا التوجه عند السبتي يمثل رفضاً قاطعاً لجمال القوافي المنتظمة، ولكنه محاولة لفتح آفاق جديدة ، واستجابة لإيقاع العصر وحركة التطور الشعري، مع المحافظة على الشكل الموروث عندما تستدعي التجربة حضوره، فلكل شكل جمالياته ومداراته الخاصة . يقول:

■ الحداثة عنده روح

تشكل في أشكال وتغييرات
أساسية في البنية العميقة
للشعر ، وليس الشكل
السطحي الخارجي .

مع علي السبتي دخل الشعر الكويتي مرحلة الحداثة الشعرية، فقد كان هو أول من طرق بابها بقوة بقصيدته "رياب" (١٩٥٥) التي تبنت بهذا الشكل الجديد الذي ستكون له الصدارة في ستينات القرن العشرين وما بعدها، كانت هذه القصيدة نغمة فريدة تنتمي في مداخلها وزوايا النظر فيها ولغتها وهيكلها الشعري إلى هذا الجديد الذي أخذ يطرق باب الشعر العربي بقوة، لقد جاءت نقطة الانطلاق الأولى تحمل نكهتها الخاصة، عواطفها المتميزة والحادة في نصها الذي يصل إلى منطقة الإثارة:

يا أنت يا غولاً يخيف إذا ادنهم
الليل أو طلع النهار

يا باعاً في الأرض آلاف البغايا
بغد ثلور الأرض ثورتها ، فتقتلع

الجنود

كل درب مررت يوماً عليه

حلقت فوقه من العطر هاله

ويقول أيضاً:

قلبه كالثمراد خلفه الجمر

وفي عينه أمات الذبالة

(بيت من نجوم الصيف، ص ١٢٩)

كان علي السبتي، مع ميله للشكل

الجديد في مرحلته الأولى ، يقدم

النموذجين، ليس على مستوى

التجاوز الزمني للقصائد فقط ،

ولكن أيضاً في التجربة الواحدة،

فيحضر ذلك المزج الحيوي، حينما

يرى أن تصاعد الإيقاع يفرض

وجوده، فيلجأ إلى القافية المنتظمة

باعتبارها أداة تعبير مطلوبة فرضت

وجودها، كما نلاحظ في قصيدته

"في عشنا ثعبان" حيث جمع بين

شعر التفعيلة والشعر العمودي ،

وهي محاولة خاضها أكثر من

شاعر في تلك المرحلة، تماماً كما أنه

سيسقط الحدود بين العامية

والفصحى عند الضرورة.

لقد حافظ على هذا النهج في

دواوينه الثلاثة ؛ وظل يواصل تجاربه

ويتقلب بين امكانات القصيدة

العربية ، يقدم ذلك التجاور الحيوي

بين التجارب والأشكال المختلفة، وإن

بقيت نغمته الخاصة هي وحدها

البارزة تحمل معها تطورها وتغيرها

في كل مرحلة من هذه المراحل، إذ

أن الحدادة عنده روح تتشكل في

أشكال وتغييرات أساسية في البنية

العميقة للشعر، وليس الشكل

السطحي الخارجي، ففي شعره

يعتمد الشكل العمودي عندما

تستدعيه طبيعة التجربة

وموضوعها، فتجربته كما أخذت من

الحدادة الشيء الكثير فإن روح

وطبيعة الإرث الشعري العربي

راسخة تطل كثيراً، ليس في شعر

السبتي فقط، ولكن عند كل شاعر

عربي كبير يدرك وعيه المتميز ودوره

التاريخي، مهما حاول الانقطاع

تعمداً وتصميماً، فالشاعر المتمكن

هو ابن ثقافته التي ينتمي إليها دون

أن يضيع أو يتهاوى تحت سنابك

التقليد، فروحه الخاصة حاضرة

ووعيه متحفز.

في ديوانه الثاني "أشعار في

الهواء الطلق" لخص علي السبتي

المرحلة التي عاشها بمستوييها :

مستوى الحياة ومستوى الفن ،

فمايش مرحلة التحولات الكبرى

وشهد الكثير من الآلام وآمال الحياة

فقال في شعر التفعيلة:

أحمل في راسي هموم جيلين

جيل يكاد يخطر العذاب

وآخر تو ابتدا في سلم العذاب

فهو يعيش نارين

نار انتظاره.. ونار أن تموت النار في

التراب

(..أشعار في الهواء الطلق، ص ٦)

وقال في شعره العمودي :

أنا من جيل إذا شاء فلا

عاصف يثني ولا من يعسر

يتحدى يتنزي ثورة

فإذا الدرب ربيع مسفر

(..أشعار في الهواء الطلق

ص ٢٠)

ذات أبعاد موغلة في الأعماق رمزية المنزع. لدينا ليل خارج المدينة وآخر في داخلها وفي مقابلهما ثمة ليلان آخران؛ أولهما ذلك الليل الحياضي المحكوم بأليته، بساعاته ودقائقه وثوابيه المنتظمة، وعلى العكس منه ذلك الليل الذاتي الذي تتمحور حوله الوحدة والمعاناة الفردية والمحمل بكل الأثقال، وهذا الليل الفردي يواجه عادة كل مستويات الليل الآخر، ويطل علينا في هذا المقام ذلك الليل الموروث القابع في أعماق الذاكرة، ليل المهمومين مثل ليل امرئ القيس الذي أرخى عليه سدوله بأنواع الهوموم، والذي استطال وتحجرت نجومه. ومثله ليل النابضة بطيء الكواكب والذي رد عليه همومه التي قد نسيها في نهاره، فجاء ليل القلق والخوف حين راح يرى تلك الخطاطيف الحجن بحبالها المثينة والتي تمتد بها أيد تتزعه من مكمته.

ويتصل بهذا الليل ليل المحبين الذين تتبسط آلامهم وأشواقهم إذا الليل أضواهم، فهم بين ليل صديق ساتر وليل آخر يطيل الهوموم ويجسدها حتى يأتي السؤال عن ليل الصب متى غده.

لقد تقلبت مفردة الليل وامتألت بدلالاتها وتعددت إشاراتنا ولكنها تبقى تحمل دائماً آفاقاً رحبة لا مدى محدداً لها، فالليل هو الشق المعتم من قسمة الزمن الذي انقسم بينه والنهار المبصر، وفي ظلمته تتفتح هذه الأفاق، فليل المدينة الحديث خاص، مربع، مخيف، هائج، هو ليس ليل المدينة ولكنه

بين هذين النغمين يتردد شعر السبتي، تجد في الاستشهاد الأول صبيغة، وفي الثاني صبيغة أخرى مقابلة على كل مستويات التناول اللغوي الفني التشكيلي.

في الديوان الأول لعل السبتي "بيت من نجوم الصيف" والذي صدر في أواخر الستينات "١٩٦٩" وفيه نتاج الخمسينات والستينات تتجلى ملامح هذه الطريقة الأولى لباب الحداثة الشعرية في الكويت، وهي حداثة تكاملت مقوماتها، فلا تتوقف أو تكتفي بتغييرات الشكل الخارجي، ولكنها تفوس في المناطق المفرقة بهوموم عصر يلهث وراء التطور وقد هجمت عليه رياح التغيير. قدم شعر المدينة المعاصرة التي تفرق في أتون أفكار وتوجهات وأخيلة تموج بها عقول أبناء المدينة المعاصرة.

لقد فرضت هموم المدينة المعاصرة سماتها ولغتها، فأتخذت كامل زيتها وهيئتها في ليلها المتعدد الطبقات والمتشاكل في همومه وقضاياها والذي تظهر عقده كلما ازدننا تأملاً فيه، لذا تأتي تجربة التعبير عن هذا الليل الفريد لتقدم أحد المرتكزات الكاشفة لطبيعة العلاقات الجديدة شكلاً وموضوعاً.

لقد أطلت وتجلت المدينة الحديثة من خلال الليل، فتجاورت المفردتان: الليل والمدينة في قصيدته: "الليل في المدينة"، الليل عالم معهود معروف، ولكنه عندما يكون في المدينة يتحول إلى شيء قادم إليها، يحل فيها، وهذا القدوم سيعطي ملمحاً جديداً لعلاقة ليس من الصعب تلمس إحياءات كثيفة

"الليل في المدينة"، أي قادم عليها، يدخلها حاملاً علامات التي يشير إليها مطلع النص:

الليل اقبل بالعمويل وبالنجاح

ويكل هائجة الرياح،

كالبوم تصفر في القفار

وينز من صدا الجراح

حمى تقض مضاجع الشبان،

تفرز في جوانبها سهام لهيب نار

من أين هذا الليل.. من أي الصحارى

من أي حالكة البحار

من أي واد للوحوش، يفتح بالدم والدمار

كالداء يولد إشرءاء

ليل ترى أم ذا نذير الانتهاء

(بيت من نجوم الصيف: ص ٦٥، ٦٦)

هذا الابتداء محكوم بالوصف المفرق بالظلمة وبأطرها التي تذكر بها، من عويل ورياح هائجة كأنها يوم تصفر في القفار مؤذنة بالفناء الآتي، وهو ليل مؤطر أيضاً بأسئلة تشير إلى عوالم ليلية المصدر.

في أول النص، وفي آخره، إشاعة لجو من الأصوات الليلية المخيفة، تجسدت بالعمويل، وهو صوت بكاء مرتفع دال على الحزن الصارخ الذي فاض عادة من جوانب صاحبه. ومعه صوت آخر هو النباح الليلي الذي يدل على الخوف والانتباه، ويستكمله "بكل هائجة للرياح".

وفي ختام القصيدة نلتقي بصوت مشابه، بعميل آخر، أكثر وحشية، "والريح تعول كالذئاب المستريية".

وكل هذه الأصوات ظلامية المنزع تشيع الخوف والرعب.

بهذا التأثير الصوتي يبدأ قصيدة ليل المدينة ويختتمها به. ولكن للصورة جوانبها الأخرى المكمل: هيجان رياح صفر، وهي رياح اتخذت شكل بومه، وينز من صدا الجراح حمى تفرز سهام لهيب نار. ثم تأتي أسئلة ليس لها من جواب، والسؤال، دون جواب، يصبح ليلاً فكرياً غامضاً لاعمى له. إننا أمام ليل صحراوي من حالكة البحار، من وادي الوحوش، يفتح بالدم والدمار، لتكون الجملة الجامعة:

كالداء يولد إشرءاء

ليل ترى أم ذا نذير الانتهاء

(بيت من نجوم الصيف: ٦٦)

الصحراء هنا ليست الصحراء، وحالكة البحر ليست البحر، ووادي الوحوش ليس الوادي الذي يحتضن الجبل المهيب، ولكنه وادي يفتح بالدم والدمار.

وتتراكم، متوالية، الصور التي تؤطر الليل الهابط على المدينة الذي عندما هبط حدث التحول، الذي تبدى لنا في صورة تدل على المنزع الظلامي الذي ساد. هذه الصورة التي ستعود إلى هذا الليل القادم، المدينة أصبحت بحراً من الحيطان "تتف" دوداً.

صور مرعبة تجمعت لتشير إلى هذا الليل الهابط على هذه المدينة.

أن قصيدة المدينة الحديثة التي راحت تتشكل تتكئ لغتها المجازية على تجربة حديثة تحتاج إلى مثل

هذا التشكيل اللغوي الذي يتوغل في ظلمة تعقيدها، وتقتلع القشرة الظاهرة، فإذا الليل في المدينة ليس هذا الظاهر الذي تتلألأ فيه الأنوار حتى غدا يحاكي وضوح النهار، ولكنه ليل تعمرى فتجاوز الشاعر طبقاته الظاهرة، فسمع صوتاً هو صوت عويل ونباح ورياح هائجة، ورأى جراحاً صدمة وسهام لهيب نار، ووادي وحوش يفع بالدم والدمار، لتكون الوقفة الجامعة حين تبدو صورته: داء يورث داء..

إن ليل المدينة الظلامي هذا سيظل حاضراً في التجربة الحديثة، وألح عليه السبتي، حيث يمود إليه كرة أخرى في قصيدة "خواطر في منتصف الليل" التي تعود إلى المنطلق نفسه، حيث الليل الذي يعوي ثم تتوالى الصور الدالة والمنسجمة مع ما سبق من صور، أن هذا الليل سيبقى :

فألليل عواء

الليل خفافس في حفرة

اصوات ترهيني

ترهق أعصابي

تأكلني .. يالليل عذابي

أو مالك من فجر

(بيت من نجوم الصيف : ١٥٢-١٥٣)

ثمة هواجس حاضرة هنا:

الصوت، والصورة، والأثر والنتيجة

والسؤال، كلها تجمعت في هذه

اللقطة، فالليل = الصوت هو مرة

أخرى عواء، والعواء صوت غير

منتظم مؤذي مثير للأعصاب، أما

الليل = الصورة، فهو خفافس في

حفرة، أما أثرها فأصوات ترهب، والنتيجة السقوط في هوة الليل والعذاب، ليأتي السؤال عن هذا الليل، وهو سؤال قلق غير واثق من مجيء فجر له. وهذا العالم المخيف لا يغيب من تجربة الشاعر، لأنه صدى لحاضر قائم، لذا سنجد ملامحه في أكثر من موقع، انظر إلى قصيدة "نيرون" التي تستحضر اسماً ظلامياً فتأتي صور من العينة ذاتها: تنعب الغريان واليوم تقادي، ونيرون سيمود مع الظلماء والليل. وتتسراكم الاستدعاءات من سل في العين، وروح ثمود وهكذا حتى نصل إلى المحز الأخير حين يميت نيرون الأمنيات:

ويحيل الأرض

سردابا

حزين الحشرات

غن ما شئت

قبيل الليل

إن الليل آت ؟

(بيت من نجوم الصيف : ص ١٠٥)

لا تتفرد هذه اللفة الموغلة في

عواملها المظلمة المؤلفة في تجربة

السبتي، فثمة عالم آخر يستحضر

لفة أخرى مبينة ذات إحياءات

مختلفة، ففي مرحلة الخمسينات

والستينيات، تفتحت عند جيل علي

السبتي آفاق تتجاوز الواقع القائم

إلى حيث مناط الآمال والأحلام،

وتجلى زهو مرحلة تفتح الحرية،

وتنامي حركة التحرر السياسي

والاجتماعي التي تراكبت معها

حركات التغيير الفني، لذا كثيراً ما

نجد تجاور معاناة المواجهة مع لمان

ويريق الأمل، ولكل منزع لغته وصوره وإيقاعه ، سنجد أن الإشراق والتوهج على مستوى الواقع سيقابله لغة وصور منسجمة معه وتعاكس الجو المسم الذي لاحظناه في ليل المدينة ، إنها تشكيلات تومئ بشفافية إلى شيء مختلف، فإذا كانت اللغة السابقة تتغلغل بحدة قاسية في تصويرها لذلك الجانب الظلامي فإنها عندما تنتقل إلى هذا الشط الآخر المناقض المتفائل ستختار اللغة والصورة والصيغة التي تشير إلى مراميها بشفافية رفيقة :

يا غادة

يا نغم الأغصان المياده

في فجر صيفي الأنسام

يا أعذب من أعذب أحلامي

يا نهرأ من طيب العنبر

تحرسه الأقمار الصيفية

يا أحلى من قطعة سكر

في فم طفله

يا أروع من قبله

من أول وهلة

يا عسلأ

يا خمراً

يا كوثر

(بيت من نجوم الصيف: ٧٩، ٨٠)

تتوالى الصور التي نراها دالة على هذا التحول النفسي المنعكس على بنية القصيدة كلها. إن حركة النداء التي سادت في هذه الفقرة

ذات منهج تعبيرى، يد ممتدة في شكل ابتهاج تزداد حركة تسارعه للدلالة على التلهف. وتجاورت مفردات تدل على الإشراق والتوهج، والصور المبهجة، فيها خروج من أطباق المدينة واكتضاضها إلى انفتاح الطبيعة التي اتخذت هيئة المبتهج، لقد تجلى الإطار الصوتي والحركي، وهكذا تتجاوز منابع الإحساس بمفردات النغم، والفصن المياد، ونلمس تحول اللحظة الزمنية من ليل إلى أنسام فجر صيفي، وأحلام عذبة، ونهر من عنبر، وأقمار صيفية إلى آخر هذه المتواليات. ينتقل من المرثي إلى المحسوس إلى المتذوق ، إلى تلك القبلة البكر التي تهز الأعماق ليتصاعد إلى العلوي السماوي حيث الكوثر الذي هو شراب أهل الجنة . والقصيدة كلها تشع بهذا العالم المنير ، هو المقابل لشيء داخلي يتحرك ، لأمل يتجاوز الفردي إلى العام. لذا عندما نصل إلى نقطة التلاقي الأخيرة ندرك آفاق التطلع والإشراق إنما هو انطلاق نحو الحرية التي كانت شعار وهدف تلك الحقبة :

سأظل على الشاطئ أنتظر

ويشع القمر

فأرى وجهك فيه

وأرى عينيك الزرقاوين

غابة ألوان سحريه

وأرى شعرك شلال عبير

وأشم شذاك العربي

يملؤني حبا للإنسان

بين يغني للحرية

لثورة تعلن ميلاده ١

(بيت من نجوم الصيف، ص: ٨١، ٨٢)

انظر هذا النغم المتفائل الحامل
للأمانى ذاتها في قصائد أخرى مثل
قصيدة "حمدية والغد الأخضر
"التي يتلون فيها الزمن القادم
-الغد- بالخضرة، ويتجلى إيقاع
الثورة، فتكون العبارة صوت صخب
يهدر وتشتد وترتفع إيقاعاتها، وتبدو
شعاراتها المرتفعة والتي يتناسق معها
صوت القصيدة.

وهكذا تخرج تجربة السبتي عن
النمطية والتعبيرات المكررة، وأصبح
مالكاً لزماء تجربة قادرة على
الاستجابة وتشكيل شعره الشكل
المناسب، فالشاعر الجديد انتبه،
ومن ثم استثمر حيوية الشكل وتنوع
طرق الأداء، فلم يعد أسير نهاية
مغلقة، فأمامه آفاق مفتوحة
يستطيع أن يتحرك فيها بحرية.

الحوار في القصيدة

أول ملامح الحس الدرامي في
القصيدة الحديثة هو دخول الحوار
وتعدد الأصوات الذي يتم من خلاله
فتح مجالات واسعة لعرض مواقف
متعددة. ويتخذ هذا الحوار عند
السبتي أشكالاً متعددة ، منها ذلك
الحوار الذي يصدر من طرف واحد،
فيكون حواراً يقابله صمت، يتوقف
عند حدود البوح الذي لا ينتظر رداً،
ولكنه بوح كاشف، نشعر معه أنه
خرج بنا من حدود الدوران داخل
النفس إلى حركة توشك أن تمزق

الصمت وصولاً إلى الصراخ، هذا،
مثلاً، خطاب يمتد في قصيدة
"سيدتي" يصدر من متحدث إلى
سامعة مفترضة، فيتخذ القول شكل
المخاطبة، يقول:

سيدتي

أكون كاذباً لو قلت ما انتهيت

جسمك الحرير

ولم أود أن أضمه ، أغرق بالعبير

أغسل روعي التي تراكمت بها

الهموم من سنين

(بيت من نجوم الصيف ص ١٦٦)

هذا البوح لم تكتمل أركان
الحوار فيه، ولم تتقابل أطرافه وكان
الصمت هو الطرف المقابل لهذا
الصوت في القصيدة ، ويستمر بعد
ذلك مسار الحكاية من خلال خطاب
الشخص المتحدث متصاعداً، حتى
يصل بنا إلى حالة من أشد حالات
الحوار حميمية، هو الإلتصاق
الوهمي، الذي يتم في خاتمة
المطاف في لحظة يبرز فيها حلم
جنسي يجمع فيه طرفا الحكاية
الذاتان ظلاً طرفين متباعدين فلم
يتبق إلا الأحلام الموهضة والأفعال
الناقصة التي تجسدها هذه العملية
الجنسية:

سيدتي،

أكون كاذباً لو قلت أنني ما حلمت

بذات ليلة شممت ما شممت ثم دخت

وفي الصباح بعدما رأيت ما رأيت

خجلت من فراشي الذي أبشه

الأسرار

.....إننا عاشقان

(أشعار في الهواء الطلق: ١٨)

الحوار داخل العمل الدرامي نافذة نطل من خلالها على الأحداث التي نشاهدها أو تلك الغائبة التي لا نراها . ولكن الحوار يصلنا بها رواية . ولن يخرج الحوار في القصيدة عن هذه الأهداف ، سيعمل الطابع نفسه مع إضافة الإيجاز الشعري الذي يعتمد على اللمحة الخاطفة . وهذا ما نلسمه في هذا المشهد الافتتاحي في قصيدة " مقاطع من قصائد منسية " التي تبدأ بسؤال مقطوع يعقبه فراغ ونقط تمد مساحة التفكير فيه :

أَلَسْتُ ؟

أجل وشعرت بالعرشة

تهز مفاصلي وترج قلبي ؛ كيف

تسألني ؟

تراها قد محت اسمي

- وكيف الحال ؟

- حالي آه - أحسن حال !

وغابت في زحام السوق يتبعها كمثل

الدودة الصفراء

لكن ... من بني وطني !

(أشعار في الهواء الطلق: ص ٤٢)

وفي هذا الاستخدام للحوار القصصي لا المسرحي ، حوار تتخلله تساؤلات داخلية غير منطوقة ، وصف لحركة . وبهذا يكتمل مشهد تتطلق منه القصيدة .. ويتخذ هذا الرسم للمشاهد

(بيت من نجوم الصيف: ص ١٧٠)

إن الأحلام تكشف شائبة أنفسنا التي تنقسم إلى قسمين فنكون عادة نمثل طرفي الحوار ، فالحالم يحاور نفسه ، والحلم الجنسي عملية طرفاها واحد . وهكذا قدمت لنا هذه القصيدة تكويناً متناسقاً من خلال حوار وحلم تشكلت بهما بنية درامية كنفها هذا الديالوج .

في قصيدة "أشعار في الهواء الطلق" ستكتمل دائرة الحوار من خلال استجابة الطرف الثاني ، وهذا سينعكس على الروح العامة في القصيدة :

هاتي يدك فمن سواك يزيل ما بي

من عناء

هاتي وخلي بعض شيء للقاء

- أو نلتقي

- قد

- أين مثلك في النساء ؟

(أشعار في الهواء الطلق: ص ١٨)

إن المواجهة بين طرفي الحوار في أي مشهد درامي تصنع تحولا في المسار ، وهو ما حدث في هذا المقطع الذي قام فيه الحوار بوظيفة درامية وانفعالية تصاعدت في المقطع التالي :

وفتحت لي باباً على الدنيا وباباً من أمان
بابان من طول انتظار للقاء
يصفقان

وأنا الذي يبست عروقي من زمان

كيف انتظرنا كل هذا الدهر ؟

الأحداث التي تقوم على مشهدين متكاملين، أولهما مشهد الراوي مع الليل المخيف يقرأ ديواناً من شعر عبيد السلطان المزيفين، ونسمع صوت ثورته مرتفعاً :

وصرخت أيا لعنة رب الأكوان؛

حطى فوق جبين السلطان؛

واقتلعي عين الشاعر هذا الدجال

ليرى في داخله آلام الأجيال

أيرى ويدخله نفس كذابة

مقفرة كخرابة؟

(بيت من نجوم الصيف: ص ١٩١، ١٩٢)

أما الصوت الثاني فيأتي مع مشهد حكاية يسردها حوار يركز الأحداث ، فتقترب القصيدة من عرض المسرحية المباشر، وهو عرض يقدم عادة في المسرحية أطراف الحكاية كلها التي تكشف عن خبايا الليل وأسرار المجتمع واختلال العلاقات والاختيارات الخاطئة. وتسجل القصيدة مشهداً يجمع بين الراوي الذي تسلك إليه الحوار من خلال تشابك خطوط المكالمات التليفونية ، والفتاة التي استبد بها شوقها ولا يشبعها زوجها "البغل المنهوك الذي تعدى الستين" ، ثم صديقها على الطرف الآخر من الخط.

في هذا المقطع اقترب الشاعر في إدارة لغته وتركيبها من طبيعة رسم مثل هذه المشاهد الذي لا تعترضه عوائق أو إشكاليات القافية المنتظمة، فيسترسل مع مجريات الأحداث متوقفاً عند جزئيات وتفصيل الوصف الذي يحاول أن

المرئية أو المسموعة مداه حينما يحاول علي السبتي أن يحيك حكاية كاملة داخل القصيدة، تستوي خطوطها كاملة من خلال سرد شعري ، كما لاحظنا بعضاً منه في قصيدة "سيدتي" ونجد مثله في قصيدة "في الليل يذوب الجليد" التي يجمع فيها وصف شامل بالأحداث والخلفيات فنرى الحكاية التي تقابل أطرافها: الفتاة الشابة الأصلية التي تعاني من زوج مفروض عليها أرهقه السعال، والحبيب وهو شاب من عامة الناس، ونسمع الصوتين يأتیان متتابعين، كل واحد يروي طرفاً، تقول الفتاة :

خلي المكان وذوب الليل الزمان

نام " الغراب " ألست تسمع نام ،

أرهقه السعال

ياليتيه لا يستفيق .. أكان ما أبغى

محال

ويعمد خطابها يأتي خطاب الشاب:

أنا يا حبيبة لست أنكر أن حبك في دمائي،

لكن لي شمني وشامخ كبريائي

(بيت من نجوم الصيف: ص ٨٩، ٩١)

ويعود السبتي إلى مثل هذه الحكاية مستعملاً آلية الموقف الدرامي وأسلوب الحوار في قصيدة "كلمات كتبت في ليلة قلقة" حين يتداخل أكثر من حوار كاشف للأحداث التي تأتي مشابهة لمشهد مسرحي الذي ينيش عن نفسه وتتسجم خطوط حكاية تتعادل فيها

بنية القصيدة الجديدة التي أضحت أرضية صالحة لإدخال مثل هذه التوزيعات ، ودمج الفنون واستخدام الأصوات المتداخلة التي تتيح لنا سماع أكثر من صوت وليس فقط صوت الشاعر الذي كان يقف عادة منفرداً ومتفرداً .

تنويعات في اللغة

هذه التجارب تستدعي لغة طليعة تتسجم مع مرونة الحركة، لغة تلغي ذلك الاغتراب اللغوي الذي يدفع الشاعر في نظمه إلى مقارفة لغته اليومية ليصطنع لغة خاصة تلمع أطرافها وتصلق حتى تتسجم مع التسامي الشعري. إن هذا التوجه الدرامي سيدخل عنصر الحيوية على تراكيب اللغة القريبة المتداولة التي تنتفض فيها الشعرية، لذا نجد أن لغة السبتي تلامس لغة الحياة اليومية ، فيجتمع فيها نسيج اللغة العربية المعهود الذي نحسه حاضراً بقوة، ولكن من خلال المفردات القريبة، ينتقيها ويصوغها صياغة منسجمة في حسها الفصيح مع محافظتها على روحها القريبة من الواقع، فتصبح لغة طليعة لا تحس بفرابتها أو بعدها عن المؤلف المستعمل، وهذه صفة متصلة عادة كما كان يقال قديماً بسلامة اللفظ واستقامته. ولكنه يسمى أيضاً إلى كسر الحاجز القائم بين العامية والفصحى باعتبارهما صادرتين عن أصل واحد، لهذا يقتطف من العامية ما يراه مناسباً دون أن يتخلل عن النسيج العام الذي يحافظ على المستوى الفصيح

يحافظ، على مستوى الشعرية في القصيدة ليحقق الانسجام بين مقتضيات الشعر ومتطلبات سرد الأحداث، فالراوي، بعد أن استفرزه شاعر السلاطين، يكمل ليلته القلقة: وادرت الهاتف علّ صديقاً مثلي

سهران

يحمل عني بعض الأحزان

فيذا صوت جوعان

- نام القرد فيا روح الروح تعال !

أوقف سيارتك الحمراء لدى البقال

وادخل من باب البستان

ستراني بقميص النوم ، على رأسي

شال !

- لكني أخشى أن يستيقظ ؟

- لا ذاك محال

أسرع فالحلفة في أعرابي بركان

يكفي ما عانيت أنا بنت العشرين

والبغل المنهوك تعدى الستين

ياليك تنظره وهو يخور كثور

مطعون

وأنا وحدي تتأجج في دماء العشرين

- لا تكتئبي !

- اتجيء ؟

- أعتقدين بأني مجنون !

سأحطم كل الأبواب وأتي

(بيت من نجوم الصيف، ص ١٩٢،

١٩٢)

هكذا استثمر السبتي. مبكراً،

أود أن أحب أن أذوب أن "أطرب"

وتأخذ إichاءات المصطلح المحلي موقعها حينما لا تغني عنه أية كلمة أخرى عنه، فيستدعي هذا المصطلح ليعبر عن لحظة تسقط فيه أو يستهان بحياة الإنسان الكادح، فلا تصبح لهذه الحياة قيمة في ميزان المصلحة، فتكون دلالة الكلمة المعبرة دالة على رجحان كفة المال على الإنسان:

الأجل بحار نضيع الوقت نبحث عن
دواء

لا ... لن نخرج " فالبضغ " بانتظار
(بيت من نجوم الصيف، ص ٦٩)
و"البضغ"، كما ورد في هامش
للشاعر هو اصطلاح محلي يشير
الى التاجر الذي لأجله تساق
البضائع.

ويلجأ الشاعر كذلك إلى إعطاء
مساحة أكبر لدخول هذا الحس
العام من خلال استحضار صياغة
تامة ، فيدمج لغة القصيدة
الفصحى والعامية :

نشيج مشرد يشدو أبودية
(زرعنا وما استفادينا) ويعلم خده
حسره
(بيت من نجوم الصيف، ص ١٤٦)

وتطل علينا صورة كاملة ودالية
على هذا الدمج والتداخل بين
اللفتين في قصيدة "تحديات في
أيام صعبة" التي يراوح فيها بين
العامية والفصحى، فتبدأ بمطلع

● يقدم علي السبتي لنا عدداً
من هذه اللقطات المركزة التي تحمل
كل واحدة منها رؤية مستنيرة حينا ،
ومشيرة جازحة حينا آخر ، ولكنها في
مجموعها نقداً متامداً عابراً ، يكشف
فيها الشاعر عن مفارقتة لهذا العالم
من جهة واتصاله به من جهة أخرى ،
مفارقاً لم يحكم الرفض الذي
يحمله ، ومتصلاً بواجب المعاشة
ومعاناة الحياة .

التميز، فشروط الحداثة وإمكاناتها
تفتح مجالات لإهتبال أية فرصة
لإغناء التجربة وإعطائها مجالها
اللائق بها، فيلتقط اللفظة الدالة،
صوتاً ومعنى وصورة، فتأخذ موقعها
وسط سياق يستدعيها كما في
قصيدة "الليل في المدينة" حينما
يقول:

"وتف" ما ابتلعت دوداً من وباء

لقد استقطر إمكانات هذه
المفردة، التي وإن دخلت العريية،
فإنها ظلت تحمل روح عاميتها
وتقدم إمكانات ومساحة من الإفادة
استدعت استحضارها في هذا المقام
بهذه الصيغة، فهي تحقق الإيقاع
المنظور لحركة دالة في عملية
التخلص هذه، وهو تخلص ممزوج
بالنفور والفتيان، إضافة إلى الإيقاع
الصوتي الذي تقدمه هذه الصيغة
مما هو مألوف عند المتلقي.
ويجذب هذا النوع من تشبع اللفظة
بإيقاع ملازم لها فيلجأ إليه الشاعر
كي يقدم صورة المحاكاة الصوتية
للفعل:

يقول:

كنت وحيداً بين أوراقى
أبحث في الدفاتر العتيقة
عن قصة عتيقه

ثم يصل بعد ذلك إلى قوله:

وأي رأس عندما يخائف
يعرف أي عرق من عروقه تلوين
ماذا تريدني ولست في خرافك
السمين ؟

- اشدعه هذا الزعل

ثم ينطلق في نشيد يعتمد لغة
عامية صرفة :

كانت ميونخ بقلبي فرحتين كبار
ويا ما زرعنا الأمل ويا ما بنينا الدار
فوق الرمل . والرمل تالي علي انهار
من وين صوتج يهف يحذف علي
احجار

دار الزمن والزمن ما عاد للتجار
مسكين من يشتري

عروق الهوى بدينار
(أشعار في الهواء الطلق : ص ٥١ ، ٥٢)
ونلاحظ في هذا المقطع أن لغته
الفصحى تواسجت واقتربت من روح
لغة الحياة اليومية، كذلك نلاحظ
أنه في المقابل ارتفعت عامية
التناول إلى مستوى أو طريقة
الفصحى في التمييز، فالمستويان
اللغويان تقارباً وتلاقياً عند نقطة
تماس بينهما يتسجم مع مجرى

القصيدة العام..

اللغة عند السبتي تتشكل
وتتأغم من طبيعة كل تجربة، لذلك
نجد عنده تلك الحركة المرنة بين
مستويات اللغة، فإذا كان الموقف
حماسياً باعثاً على التحريك
والاستهزاء تشكلت لغته طبقاً لهذا
التوجه دون الوقوع في شرك
الحماسة الصارخة. إنه يلمس
حماسة التدفق؛ تدفق الخواطر
والأفكار كما نلاحظ في قصيدة
"صلاة من أجل العودة " التي
تتدرج مستويات التعبير ويتداخل
النفس والإيقاع الحديث مع
توجهات ومتطلبات الموقف الذي
يستدعي تصاعد مستوى التعبير
إلى مقتضيات الإملالة الحماسية،
تبدأ القصيدة بمقطع فيه روح
التناول الحديث الذي يتكئ على
امتداد وتركيب الصورة المتجاوزة
الممتدة، فيقول:

خلني، غاضت بعيني الرؤى، نامت
مصابيح الطريق

لا أرى حين أرى غير مضيق

حل تنين به ينتثر الدود حوالبه

يشيع الرعب في الدرب العتيق
هذه الروح الحديثة التي ترسم
آفاق التصور تعبّر ولكنها لا تشبع
الحس المباشر الذي يتطلبه التدفق
الحماسي الذي اعتاد لغة وصوتاً
معيناً، لذا يأخذ الصوت في
الارتفاع:

في شراييني يدب الحب للعرب الأباة
حطموا الأصنام في الدنيا اذلوا

إيه يا أندى من الورد وأحلى من

تراثيل نبي

آه من عينيك من سحر القوام

السمهري

أنت لي دنيا من الأطياب ياطيب

الرحيق البابلي

ليته يرجع لي

ذلك العهد الذي مر كاحلام

العذاري

كأمانى السكاري

ليته يرجع لي

(بيت من نجوم الصيف . ص

٨٢-٨٤)

إن هذا حشد من صياغات فيها
الرقعة والدخول الرقيق واستخدام
لكلمات منفتحة تشيع الأمل وتشدنا
إلى عالم روحاني، عالم حالم فيه
هذا العنصر المنطلق مع حركة المد
الذي تبدأ به القصيدة فيها معنى
التحسر وصولاً إلى أفعل التفضيل
الذي يتصدر كلمات منتقاة منحرفة
من عوالم فيها دعة الحياة
وجمالياتها، وتتعامل مع كل الحواس
فتشبعها، ففيها ما هو مرئي تسر به
العين عادة: أندى من الورد. وهي
المسموع الذي يأتي في صياغة دالة:
"تراثيل نبي"، وصولاً إلى المشموم
"دنيا من الأطياب ياطيب الرحيق
البابلي" مؤطراً في عالم من
البراءة والصقعة الناصعة التي لم
تضع الحياة بعد أدرانها عليها :
"أحلام العذاري".

ولكن ثمة وصفاً أخيراً يسلمنا

الطاغية

نشروا الحب على الأرض ، أشاعوا

العافية

علموا العالم معنى أن يكون الناس

كأناس سواء

هاشم مثل بلال لا عبيد أو إماء

فجروا البيد ينابيع ففصت بالعطاء

فتلاقت قيم الأرض وأخلاق السماء ١.

(بيت من نجوم الصيف، ص ٧٦-٧٨)

نلمس في هذا المقطع روح
القصيدة الممتلئة بفكرتها وإيقاعاتها
الموسيقية الخاصة كأننا نسمع
الامتداد المتطور لشعراء مدرسة
النهضة الوطنية، حدثة السبتي،
مثل أكثر شعراء المرحلة ، حدثة
متواشجة مع العنصر الثابت في
أصول الثقافة العربية.

وفي موقف آخر ينتقل بنا
الشاعر إلى نغمة معاكسة ، فإزاء
هذه النغمة المرتفعة سنرى أن ثمة
تنوعاً حيوياً يتواشج ويتصاعد في
داخل النص الواحد، يعطي كل
مشهد ما يلائمه من لغة وصورة
وصياغة كما في قصيدة "عودة إلى
الأرض الخراب" يبدأ بصور
ومفردات منتقاة مصفاة تعكس نفحة
روحية، اختارت أن تستصفي
الكلمات وتخلق عالماً سماوياً متعالياً،
قبل أن يهبط إلى مستوى الواقع.
فالاستوى الأول يأتي ومعه الصفاء
والتحليق وكأنه إرتداد إلى الأداء
اللفوي الرومنسي المحلق المتأني
المترقف في اختيار مفرداته التي
تأتي من عالم منسجم معها:

إلى أو ينتقل بنا إلى عالم آخر، عالم الوهم ، دنيا اللاحقية، والأمانى التي هي كأمانى السكارى..

وهكذا لا يبدأ هذا المقطع إلا لينتهي، لتأتى حركة ثانية مختلفة تحل مكان تلك العبارات المحلقة لتهبط إلى عوالم الواقع المسنونة بقسوة، فتتخذ صوره ومفرداته وعلاقاتها زياً منسجماً مع هذا التحول، سنجد كلمات وأوصاف من مثل: الأرض الخراب، ووضع من مثل الدار التي تصفعه باباً فباب، وقبر الشباب. قيد يسحق، معصم دام، حلم ذاوي، أمل مطعون، بحار فاصلة، غربة تهش القلب، وادي أفاعي. وهكذا يستمر المقطع فإذا كان المقطع الأول اندفع وراء تراتيل نبي ، فإن هذا المقطع ينتهي بأهات نبي..

كل الصور والمعاني وآثارها معاكسة ، نقيض مقابل قميء لعالم بدا خلاّباً. لقد وظف الشاعر كل إمكانات التناقض في مقطعين متجاورين ليلقي في نفس المتلقي زخم العواطف في الحاليتين.

وعندما نصل إلى المقطع الثالث نجد أن التصاعد وصل أوجه ، حيث النتيجة، عودة إلى الأرض، أو هبوط إلى أرض "تبت سلا وعذاباً أزلياً " و "تاكل الغريان من عيني". وهكذا يلبس كل مقطع زيه الدال عليه. إن الشاعر استطاع أن يجسد كل موقف بالأدوات الملائمة.

وعندما يختتم القصيدة بالعودة إلى منطقة الابتداء نحس أن الكلمات والصور التي كانت بريئة صافية في مبتدأ القصيدة، لم تعد

كما كانت ، فقد امتزجت بعوالم أخرى ألقت ظلالتها عليها، فتشابكت علاقات وانعكست صور بعضها على البعض الآخر وتشكل عالم تحكمه حركة صراع، وتحديات، فالرحلة شاقّة، ومن ثم يزال التناقض بين العنوان الذي يوحي بالعالم المدمر، والأرض الخراب والمطلع المحلق في دنيا مشرقة. لقد تجلّى أمامنا موقعان ولغتان وموقفان، إنها عودة مختلفة، يحكمها العزم والتحدى..

● **ينتقل من المرئي إلى المحسوس إلى المتذوق ، إلى تلك القبلة البكر التي تهرز الأعماق ليتصاعد إلى العلوي السماوي حيث الكون الذي هو شراب أهل الجنة .**

رؤى مركزة

إن مبدأ التجديد والبحث عن كل ماهر هو دأب الشاعر الذي يريد أن يثري تجربته، إنها خروج من سكون الثبات إلى إبداع التجربة، لذا سنجد أنه في الوقت الذي يسمح شكل القصيدة الحديثة للشاعر أن يمتد متحرراً من عقبة التوقف، فتمتد وتستطيل القصيدة ، لتتوي لتدخل في مجالات تكون ثرية وخصبة عند الشاعر المقتدر. ولكن في المقابل سنجد أنه في الجهة الأخرى تتجلى ظاهرة التركيز واللقطة الثاقبة التي تفوص وتلامس الأعماق في أخصر الكلمات . فاللقطة المتميزة التي يقطعها الشاعر والتي تمثل رؤية مبتكرة، هي هدف من أهداف القصيدة

إلى عالم آخر يزدهي بالبشر. ومن هذا التضاد بين موقفين: موقف غسل المدينة من البشر وموقعها وهي تزدهي بهم، تلقي القصيدة بضوئها المركز.

إن هذه اللقطات، داخل القصيدة الممتدة، ستجد طريقها إلى الانفراد، فستصبح اللحظة الشعرية، أو الفكرة المختزنة المركزية قادرة على أن تلامس وميض الشعرية القادر على الوصول إلى أهدافها في أقل قدر من الكلمات.

القصيدة- اللقطة تمثل تطويعاً للشكل، الموروث والحديث، كي يواكب حركة العصر المتسارعة، وهي تقدم قدرة لمحة الفكر وومضة الشعرية حين توهم إلى معنى عميق وإلى فكرة برزت في رداء شعري مركز وشكل درامي معبر.

إن هذه الومضات التي لمسنا جذورها في نص السبتي السابق، سنجدها تتصاعد معه كلما أوغل في تجريته يقدمها، حيناً، ضمن سياق عام في قصيدته، فتحس أن هذا المقطع متصل بغيره، وفي الوقت متكامل في ذاته. أنظر إلى قوله في مقطع من قصيدة "فترة استراحة":

هذي أيام صعبه

لا يعرف فيها الواحد ربه

حتى الكلب تنكر للكلبة

اللص يقلد أوسمة الدولة

والحاكم لا يعرف من حوله

(...أشعار في الهواء الطلق:ص ٨)

هذا نموذج للموقف المركز، وفيه

الحديث، قصيدة اللقطة الجامعة المانعة، تلك التي تعتمد عادة على موقف يكشف ويعري ويتفجر في لحظة. ولعل هذه اللقطات الخاطفة المركزة تمثل تجربة خاصة تحوي عادة على فكرة بينة الدلالة، يسعى إليها شعراء سيطرت عليهم الفكرة الومضة التي تدفع إلى النور، وهي عادة تستحضر الحس الدرامي وتنكث عليه في هذه اللقطة التي تتخذ شكل الحكاية أو الرؤية..

اللقطة المركزة تمثل تمحوراً حول اللحظة الشعرية التي يبني عليها المتلقي امتداداً لا نهائياً للمعنى. وقد تأخذ هذه اللقطة موقعها في داخل القصيدة الطويلة الممتدة كما فعل السبتي في مختتم قصيدته "مدينة ناسها بشر":

أود يا مدينتي لو أجمع الحجر

وأمر القدر

فيغسل المدينة التي أحبها

من البشر!!

مدينتي متى أراك

تزدهين بالبشر؟

(بيت من نجوم الصيف. ص ١٦٥)

مثل هذا المقطع الختامي، الذي وإن كان يستمد أثره من سياق النص، فإنه يملك، منفرداً، قدرة إعطاء تلك اللقطة المركزة القائمة بذاتها والتي تدفع المتلقي إلى التنبه واليقظة: فنحن في هذا اللقطة المركزة من النص نلمس هذه الوقفة المضادة لعالم حجري يراد التخلص منه ومن كل مضاد للبشرية، والنظر

وكل .. ما بداخلي طلاس

والفكر، لا يعرف مستقره!

ومن هذا المنطلق يقفز إلى نقطة التواصل بينه وشاعر المعرفة، ثم يتحدر إلى الفكر الذي لا يزال قادراً على أن يشخص ويدل على نقاط الاختلال :

أبو العلاء قال لي،

وقد أمت جمره

أين ، التفت ، لا ترى :

بين النساء ... حرة !

وتكون النقلة الرابعة الدالة على

التلاقي والتوحد :

ألم أقل لكم بأنني..

عرفت سرّه وجهه

(..وعادت الأشعار : ص ٢١ - ٢٢)

يقدم علي السبتي لنا عدداً من

هذه اللقطات المركزة التي تحمل كل

واحدة منها رؤية مستترة حيناً،

ومشيئة جارحة حيناً آخر ، ولكنها

في مجملها نقذات متأمل لا عابر،

يكشف فيها الشاعر عن مفارقاته

لهذا العالم من جهة واتصاله به من

جهة أخرى، مفارق له بحكم

الرفض الذي يحمله ، ومتصل

بواجب المعاشة ومعاناة الحياة.

في لقطة نلتقي بتلك النظرة

المتألّمة وبالشاعر وقد تناسجت

تجربته وتقاربت مع المعري حين

يرى حركة الفناء في هذا العالم:

كنت

خلف الشجرة

لأرى ما لم أره

تمهيد للقصيدة - اللقطة التي تحمل ملمحاً تأملياً، وحساً نقدياً، وانتفاضة شعرية. وهذا التوجه -استثمار طبيعة اللقطة الخاطفة - سيأخذ مداه ومساحته المناسبة في ديوانه الثالث (.. وعادت الأشعار) الذي تجاوزت فيه توجهات القصيدة الحديثة المركزة وإمكانات الشكل الموروث الذي لا يزال يحمل في داخله الكثير من الشعرية القادرة على التلازم مع مجريات العصر، ومستحضرة أيضاً ذلك

● وهكذا تخرج تجربة السبتي

عن النمطية والتصبيرات المكرورة ،

وأصبح مائلاً لزمّام تجربة قادرة على

الاستجابة وتشكيد شعره الشك

المناسب ، فالشاعر الجديد انتبه ،

ومن ثم استثمر حيوية الشك وتنوع

طرق الأداء ، فلم يعد أسير نهاية

مغلقة ، فإمامه آفاق مفتوحة

يستطيع أن يتحرك فيها بحرية

الموروث الحي الذي قدمته تلك

التجربة الرائدة والعظيمة، لزوميات

المعري ، والتي كانت فتحة شعرياً لم

يقدر له النمو والانتشار.

لقد اقترب علي السبتي من هذه

التجربة، حاملاً معه لمحات الحداثة

الشعرية أو روح عصره، ولعله كان

يذكرنا بهذا الأصل القديم حين قدم

وصية أرسلها المعري إليه. يبدؤها،

بلمحة الشك المنحدرة عن ذلك

الأصل المستقر عند المعري ، ويجمع

، في آن واحد ، المادي الملموس

والفكري المدرك :

الطقس غائم، والريح غير مستقره

فرايت الدرب

يتمتد قصيراً

نحو

تلك .. المقبرة

(..وعادت الأشعار:ص ٥٧)

الرائي، والشجرة، والدرب،
والمقبرة، والفراغ بين السطور، من
خلال هذه العناصر يرسم الشاعر
علاقة من العنصر الحي (الشجرة)
ورحلة العمر (الدرب) والمحطة
الأخيرة (المقبرة) وهذه العناصر
توهج بقوة من خلال العنصر
الواصف للزمن، فالشاعر يجمع بين
أمرين: الامتداد، أو الوهم القابع في
النفوس من أن الحياة ممتدة،
والحقيقة القائمة هي أن (القصر)
هو السمة الأبلغ والأوضح. إن لقطة
تركز مسيرة الحياة في كلمات كان
الشاعر فيها قادراً على الإشارة إلى
المحور الرئيسي الذي يراه. ونرى،
في حين آخر، يتحرك أمامنا، باب
الألم المفتوح، لمن يريد أن يتأمل،
فالشاعر ينظر إلى داخل العلاقات
بين الناس فيرى ما لا يسر، وهذا
الذي لا يسر لا حدود له، تتعدد
مظاهره وأشكاله ولكن الشاعر
المقتدر يستطيع أن يجمع كل هذه
المظاهر بللمسة جامعة، ففي
مقطوعة "الجرح" تجمعت الأضداد،
(صبحكم كمسائكم .. كالعيد .. كأيام
القبج) ثم يرينا الجانب المأساوي من
الحياة:

من فيكم يعرف وجه شقيقته

أو لون شفاه حبيبته

أو عنوان الجزار ..

الينذر بالذبح؟

تتشابه كل الكلمات . ولا ندري

من يقرئ فينا الرمح !

(..وعادت الأشعار: ص ٦٧)

تأخذ الرؤية هنا حداً مأساوياً،
تتجمع أطرافه عند مسيل الدماء،
ففي لقطة حادة الملمس تساوي هذه
الرؤية بين طرفين وتربط بين
حادثتين. أما الطرفان فهما القاتل
والقتيل، اللذان تجتمع عندهما رغبة
القتل والتدمير فيتساويان، ومن ثم
يضعهما في درجة واحدة :

كلهم ... سفله

القتيل ومن .. قتله

يدعون .. بأنهم .. يحملون

الصليب إلى (الجلجلة)

وهم ... يحرقون العروق

إذا .. برعمت ... سنبله !

(..وعادت الأشعار:ص ٣٢)

وفي هذه التسوية قدم لنا
أمرين، أحدهما منطوق يحتشد
بقيمه الخاصة وأفكاره الدالة
وأبعاده الإيحائية التي تمتد إلى
لحظة القتل الأشد مقناً والأكثر
شهرة؛ إنها لحظة تحقق النية المبيتة
لقتل كلمة الله، المسيح عليه السلام،
فكان الصليب و(الجلجلة)، وهو
الجبل الذي صلب عليه المسيح.
وهذا المزم على قتل "الفكرة"
يستكمل بالقضاء على حركة الحياة
النامية التي تركزت في تبرعم
السنبله التي يقضى عليها في
مهددها. وهكذا حضر القتل في
أبشع صورته، إجهاض الفكر ونحور

الحياة..

● استثمار السبتي مبكراً ، بنية القصيدة الجديدة التي أضحت أرضية صالحة لإدخال مثل هذه التنويعات ، ودمج الفنون واستخدام الأصوات المتداخلة التي تتيح لنا سماع أكثر من صوت وليس فقط صوت الشاعر الذي كان يقف عادة منفرداً ومفرداً .

هذا هو الجانب المنطوق، ولكن ثمة شيئاً آخر له دلالة، فهناك النطق باستخدام آلية دلالة الصمت الذي يأتي من خلال الإشارة إلى امتداد القول من خلال الفراغات، فهذا النص مليء بالفراغات المحتشدة بنقط تشير إلى كلمات مستترة للقارئ أن يستكملها ما شاء، مستهدياً بروح القصيدة العام، فالصمت - الفراغ هنا يلعب دوراً حاضراً في بنية القصيدة، وهو فراغ يتخلل لقطة سمتها الأساسية التركيز المبين.

كل هذا الاستعداد في الدلالة يصل إلينا من خلال هذه اللقطة المركزة.

هذا عالم مشبع بالدم، دم آت من فكر تارةً فاختار دنيا الموت وفكر التصفية لا فكر البناء .

كل بيمناء كتاب هدى

وكتابكم في سورة النحر

(وعادت الأشعار ص ١٦)

وللتركيز الشعري استدعاءاته الخاصة ، حين تتمثل أماننا دعوة تحمل رمزية الارتقاء والوصول إلى

ما يشبه الوسيلة الصوفية ذات الرحلة الراضية للالتفات والتوقف ، فالملتفت لا يصل ، وكذا أراد السبتي في دعوته التي أخذت أكثر من وقفة متتالية يدعو فيها إلى عدم الالتفات، ويحمل بشرى من نوع خاص:

لا تلتفت

ما عاد شيء يستحق الالتفات !

.....

.....

أحمل جراحك لن يفكر فيك غيرك

في زمان الإمعات

قاوم ليالي القهر وانشد حلو شعرك

في البساتين

الموات

فغدا يجيء يعيد للأرض الحياة.....

.....

عدم الالتفات يعني العزم على الوصول ، وإذا كان الصوفي يسلط بصره ويصيرته على معارج الصعود، فإن علي السبتي لا يلتفت لأن نظره أيضاً يتجه إلى الأمام إلى المستقبل الذي يعيد للأرض الحياة أو كما يقول:

لا تلتفت

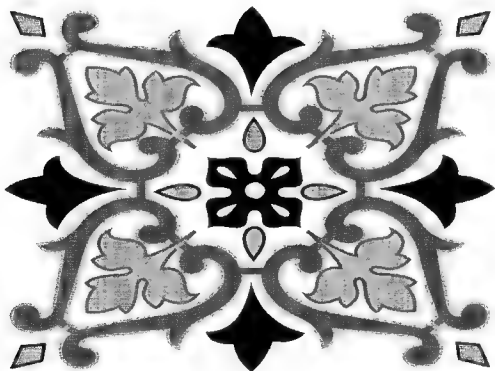
افرش طريقك بالثناء وبالأمان

المزهرات

واستقبل الدنيا كما تهوى الرجال

المكررات

ما أنت أول من تدمى واستهان به محببات
 الطفاة
 أو أن يهددك الجديد وفي الجديد
 أو أن قلبك ما تجرع من طعون تعود للمجرى الحياة
 غادرات (.. وعادت الأشعار ، ص ١٢٢ ، ١٢٣)
 ما شاب دفترك القديم نقاط سوء * دراسة من كتاب سيصدره المؤلف
 عن الشعر في الكويت.



محمود درويش المتحرر من سطوة الزمن

بقلم د. عزيز عدنان
(الجزائر)

اللقاء
مع
محمود درويش

محمود درويش المتحرر من سطوة الزمن (قراءة أسلوبية)

بقلم د. عزيز عدمان

(الجزائر)

وتكثيفها وشحنها، وبالتالي استطاع الشعر الحديث أن يعيد تشكيل الخارطة النقدية انطلاقاً من إعادة النظر في الأشكال التعبيرية السائدة التي تتحكم في أوجه التعبير البلاغي، ووسائل إنتاج الدلالة، ولعل من دواعي هذا الانفجار النقدي تأسيس مساحة نقدية واسعة تتيح للشاعر أن يتدفق شعورياً وشعرياً دون قسر، أو قيد.

ولعل من دواعي اختيار محمود درويش نموذجاً لهذه المقاربة الأسلوبية، أن الشعر الحديث على ما فيه من لعب حر بالدوال والمدلولات، وكسر لقوالب اللغة، إلا أن ما يميز محمود درويش عن غيره من شعراء الحداثة عشقه الصوفي لفلسطين، واستفراقه النفسي فيها، بل ذويانه لحد الفناء والتوحد في عالم التشييت بتلايب وطنه السليب، مما أتاح له نصيباً غير يسير من الشعرية التي أفضت إلى جعل اللغة أكثر طواعية لتشكيل جديد، والتمرد على قساوة النظم، وتحكم القافية وجبروتها، ومن ثم استطاع محمود درويش أن ينحت لنفسه محراباً

● فلسطين في شعره ذوبان

نفسي لحد الاستفراق والفناء

يعد محمود درويش شاعر المأساة الفلسطينية بلا منازع، فإليه يعود قصب السبق، وسعة الذرع، ورسوخ القدم في تجسيد قيم الولاء الوطني.

وإنه لا مناص لنا من الإقرار بأن سر الإبداع الجمالي في الخطاب الشعري عند محمود درويش يكمن في هذا التوهج الإبداعي، والتجلي الشعري الزاخم فيض تلقائي لمشاعره الصادقة التي شكلت معجمه الشعري الذي يستمد فاعليته من معين الشعر الحديث، أو شعر التفعيلة القائم على وحدة التفعيلة دون التقيد بعدد ثابت من التفعيلات في السطر الواحد، ولا يستطيع ناقد منصف أن ينكر الإضافات النقدية، والإضاءات الجمالية لهذا الضرب من الشعر الذي سعى على تحطيم وحدة القافية، وجعلها متنوعة لا تخضع لنسق معين، ومن ثم تحرر الشاعر من سطوة الوزن منطلقاً في فضاء شعري رحيب قوامه تحريك اللغة

النوعية المشكلة للنص الأدبي هي الأصل والمعتمد، وعليها مدار الطلب، وبها يتميز الخطاب الشعري عن الخطاب الإبلأغي الذي لا يتجاوز حدود الإخبار.

ولا مسرية هي أن التناول الأسلوبي للظاهرة الشعرية ينطلق من تفسير السمات الجمالية الغالبة على النص الأدبي، واستيعاب خصائص بنيته اللغوية التي تختلف عن البنية الإخبارية والإبلأغية، لأن المؤلف من الأشكال النحوية، والمعهود من التراكيب اللغوية لا ينسجم مع التحليل الأسلوبي الحديث الذي ينأى عن دراسة الأنماط التعبيرية الجاهزة المعهودة التي تخلص من سمة الإبداع الفني والجمالي، ولهذا السبب: ((تعريف الظاهرة الأسلوبية بكونها عدولاً عن النمط التعبيري المتواضع عليه والعدول يكون خرقاً للقواعد حيناً ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر)).

ومن الواضح أن مطمح الأسلوبية يتجاوز النمط التعبيري السائد إلى دراسة الانحراف الأسلوبي للنص الأبدى، ذلك أن الخروج عن القوالب التعبيرية الثابتة، يعني من بعض الوجوه الأسلوبية الحديثة الانتقال من مستوى الخطاب المباشر الخالي من كل ملمح أسلوبي إلى خطاب يتميز بسمات نوعية إبداعية، وهذا الانتقال الأسلوبي هو ممكن المبقرية عند الشعراء، ومناطق آمالهم، ومعقد رجائهم، ومدار استقامتهم الفنية، ولهذا: ((فالأسلوب هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن

شعرياً متقدراً صنع منه قلماً متميزاً في زمن الردة والرداءة.

ومن مظاهر هذا التألق الشعري استغلال الشاعر للغة استغلالاً خاصاً، وتقجير مكتوباتها، والتوسل بملامح أسلوبية وسمات نوعية تعبر عن هذا التمرد الشعري، والانفلات اللغوي، وعدم الانقياد لنظام القافية، فاللغة الشعرية عند درويش تأبى النظام، وتنفر من السائد القائم، وتمرد على المؤلف، وتخرق المعهود إلى فضاء شعر فسيح.

وسنحاول في هذه الممارسة الأسلوبية أن نتبين مكان الإبداع في شعر محمود درويش، ودراسة ملامح النص الجمالية، واستجلاء أدبيته، وإدراك فعله التعبيري، وذلك بالاستعانة بمكوناته اللغوية، وبعبارة أكثر إضاءة، فإن القراءات الأسلوبية تكشف في جوهرها عن شروط إنتاج الحقيقة الشعرية، أي البحث عن القواعد التي بموجبها تشكل النص الأبدى، وللبحث في عالم درويش الشعري، وتفسير ما به تحولت العناصر اللغوية إلى إفراز جمالي، سنتوسل بالأسلوبية بوصفها وسيلة، أو أداة لاستكناه الطاقة التعبيرية الهائلة الكامنة في المعجم الشعري عند درويش، والكشف عن الأدوات التي تدرج بها الشاعر في تأسيس شعرية النص، ومن ثم: ((تأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية)).

ومقتضى ظاهر كلام عبد السلام المسدي- أحد أقطاب الفكر الأسلوبي العربي- أن السمات

حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه)).

فالانحراف الأسلوبي في الشعر الحديث، والعدول عن المعايير التعبيرية الجاهزة يعد علامة بارزة في التمييز بين شاعر وآخر، وبالأحرى بين الشعر بوصفه فيضاً تلقائياً لمشاعر متوهجة، وتعبيراً جمالياً ونشاطاً لغوياً متميزاً، وبين النظم باعتباره وصفاً لمتون لغوية تسعى إلى غايات تعليمية، وبهذا الاعتبار فإن التعبير الإخباري يقف عند عتبة الحياد اللغوي، أو ما يسمى بالدرجة Degre Zero، وهي درجة النظم المفتقر إلى سمات الإبداع والخلود الفني، بينما تتخطى العبارة الشعرية عتبة الصفر إلى درجات عالية من التكثيف الأسلوبي، لأن السمات النوعية البارزة في النص هي العلامة الدالة على عدول الشاعر عن القوالب المألوفة في التعبير، ومن ثم فإن: كل عنصر لغوي في القصيدة له قيمته، ولكن هذه العناصر غير متساوية القيمة، فالانحرافات والاختيارات البارزة أعظم قيمة من التعبيرات العادية التي لا تستوقف النظر)).

المنهج المتبع في الدراسة:

لا ريب أن الفهم الهادف، والمستوعب لطريقة الصوغ الشعري، والتشكيل اللغوي هو السبيل الموصول إلى رصد إمكانات النص وطاقاته التعبيرية، ولا نزاع في أن اقتحام تخوم عالم النص الشعري ينطلق من النظر في البنية اللغوية المكونة للنص، بحيث: (إن تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر في اللغة)).

ولا تشريب علينا إن نحن ولجنا صميم النموذج الأسلوبي لمحمود درويش من فحص مكوناته اللغوية وتراكيبه النحوية من الزاوية اللغوية، لأن: ((المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها)).

وإذا تقرر أن المدخل اللغوي هو المنفذ إلى عالم درويش الشعري وجب التركيز على استقصاء الملامح الأسلوبية، والسمات النوعية للنص من خلال الحدس الذي يعد وسيلة لالتقاط ما نراه ممثلاً لأسمة أسلوبية خليقة بالضبط والملاحظة والتقدير، وقد أقر بعض المشتغلين بحقل الدراسات الأسلوبية المعاصرة بأن الاستعانة بالحدث في الكشف الأسلوبي من الوسائل الأسلوبية الناجعة في التحليل، ذلك أن: "الأثر ننفذ إليه بضرب من الحدس تدعمه ملحوظات ومستخلصات تتوافد بالتقتل بين مركز النص وأجزائه، وهذا الحدث ثمرة كفاءة الناقد وتجاربه إذ هو ومضة ذهنية نصيب بها سوي الطريق في العمل التقدي)).

وانطلاقاً من هذا التحديد المنهجي تطمح هذه القراءة إلى الكشف عن الملامح التعبيرية البارزة في شعر محمود درويش من خلال فك مغاليق عالمه الشعري، وتشريح عناصره، فالمعالجة نصية تنطلق من مركز النص، متقلبة بين تضاريسه لتعود إليه، مستعينة في ذلك بالمنهج الأسلوبي الإحصائي الكمي، لأنه أداة فعالة ومثمرة بإمكانها إدراك القيمة الدلالية لتكرار وتواتر بعض السمات الأسلوبية في النص، وقد وصف أحد الدارسين مركزية

وطني غضبة الغريب على الحزن
وطفل يريد عيداً وقبله
ورياح ضاقت بحجرة سجن
وعجوز يبكي بنيه . وحقله
هذه الأرض جلد عظمي
وقلبي..

فوق أعشابها يطير كنحله
علقوني على جدائل نحله

واشنقوني فلن أخون النخلة).
ولا جـدال في أن الخطاب
الشعري عند محمود درويش يعبر
عن مجهوله عبر كيفية صياغة
تراكيب الجمل ومعانيها، وقد استهل
قصيدته بمشهد درامي متلاحق في
سلسلة من الأفعال التي تبدو لقاصر
النظر انتحاراً، أو تهوراً أو اندفاعاً،
بيد أن التأمل الهادئ لهذا المشهد
الإنساني الذي يعضده صوغ لغوي
محكم إحكام تقاصيل صورة الصلب
والشنق المتخيلة يُبين بجلاء
استخدام فعلي الأمر (علقوني
واشنقوني) للتعبير عن هذا الانفعال
المتصاعد في تتابع لحركتي التعليق
والشنق، فالشاعر لا يتكلم عن
حادثة حقيقية واقعية، بل عن حالة
نفسية وذهنية مفترضة، أو متخيلة
ليختبر انتماء اللامحدود لفلسطين،
ومن الأدوات اللغوية الموظفة للتعبير
عن ملامح هذه الصورة الدرامية
المؤثرة توالي الأفعال في إيقاع
متصاعد، ولعل السمة الغالبة على
هذا المشهد الحركة المتعاقبة عبر
حرف العطف (الواو) الذي يجسد
مطلق الجمع بين الصلب والشنق،
ويستوقف نظرنا في هذا المشهد

التناول اللغوي في التحليل الأسلوبي
قائلاً: ((الوصف اللغوي المجرد
للمثيرات اللغوية ذات القيمة
الأسلوبية، وتعرف باسم stylistic
stimuli وقد يلجأ الباحث اللغوي
الأسلوبي إلى الإحصاء، لقياس
معدلات تكرار المثيرات أو العناصر
اللغوية الأسلوبية : قلة وكثرة)).

ومن هذا الطريق ثبت وجوب
التوسل، والتذرع بمستويات التعبير
اللغوي: ((من خلال مراتب البناء
بدءاً بالأصوات والمقاطع والألفاظ
وختماً بالمضامين الدلالية بعد المرور
بالتراكيب النحوية المتعقدة)).

ومن الثابت في اللسانيات الحديثة
أن الجملة العربية قابلة للوصف على
أربعة مستويات: المستوى الصوتي،
المستوى الصرفي، المستوى النحوي،
والمستوى الدلالي، ولا يتسع المقام
للدخول في تفاصيلها، ولا لبيسط
الكلام في دقائقها ومعاقدها، وإنما
يكفيها- لاعتبارات منهجية وإجرائية
بحتة- تناول بعض مفاصل المستوى
التركيبية، والمستوى الدلالي بالبحث من
خلال قصيدة "وطن" لمحمود درويش
من ديوانه ((آخر الليل)). يقول:

علقوني على جدائل نحله

واشنقوني.. فلن أخون النخلة)

هذه الأرض لي .. وكنت قديماً

أحلب النوق راضياً وموئاً

وطني ليس حزمة من حكايا

ليس ذكرى، وليس حقل أهله

وطني ليس قصة أو تشيداً

ليس ضوئاً على سوائف هله

تنفي يفعل إذا أريد به المستقبل ولن تنفي فعلاً مستقبلاً قد دخل عليه السين وسوف [...]فلذلك يقع نفيه على التأييد وطول المدة نحو قوله تعالى (ولن يتمنوه أبداً بما قدمت أيديهم).

وأعتقد جازماً أن السياق الدلالي يأبى النفي والجزم، بل إن استبدال "لن" بحرف من حروف النفي يفقد القصيدة رونقها وجمالها ومزيتها بل قد يؤدي إلى ضмор الكثافة الأسلوبية لهذه القرينة.

والواقع أنه ليس من قبيل المبالغة القول: بأن فعل الأمر في قول الشاعر (علقوني، واشنقوني) هو المعنى الثابت، والجوهري للقصيدة، وحيث نتصور القصيدة على أنها أمر بالتحدي يصبح حضور الأمر في مخاطبة المفتصب علامة فارقة، وإشارة بارزة إلى التمسك الشديد والتعلق المتين بمفهوم التضحية والتحدي.

وإن القراءة المتأنية الهادئة تدفعنا للتساؤل عن حقيقة الموت في المعجم الشعري عند درويش، هل تتبع استعانة الشاعر بالموت بوصفه وسيلة للتعبير عن الارتباط الروحي بالأرض- من فلسفة ما؟ أم أنه مجرد شعور باليأس والإحباط كالذي يرتمي في أحضان الردي ليخلص مما هو فيه من المعاناة والقنوط؟

ومن الغريب الواقع أن محمود درويش يقدم للموت مفهوماً صوفياً يتجاوز حدود الاستعمال العادي للكلمة، يبين ذلك أن الفعل (علق، وشنق) يحمل دلالة الموت والفناء في

طبيعة الحركة المتابعة دون انقطاع في مسار هذا التحدي، الذي يبدأ بالفعل (علقوني) لينتهي إلى ذروة الحركة في قوله (اشنقوني) وبعدها تصل الحركة إلى نقطة الاستواء النفسي، والإشباع (فلن أخون النخلة)، بحيث يشعر الشاعر زبائنه بطمأنينة الوثائق من الشهادة، والمستعد لأن يموت فداء لوطنه، إذ يغدو الشعور بالتحدي هو النتيجة التي لا بد منها، والتلذذ بالشهادة هو المتعة الوحيدة، وقد يبدو للوهلة الأولى أن طبيعة الأفعال سلبية، غير أن الناظر نظرة حصيفة إلى جوهر المشهد يلقي أنها إيجابية، لأن الذي يحول الموت، أو الفناء (الشنق) إلى فعل من أفعال الوفاء (لن أخون) لا بد أن يكون إنساناً، بل شاعراً شديد التعلق بالحياة، وقد وظف محمود درويش قرينة لغوية توظيفاً بديعاً لا يخلو من اللطف والمزية، بل إننا نزع أن محمود درويش خلق في سماء الشعر من خلال حسن اختياره لحرف (لن).

بيان ذلك أنه درج بعض نحاة العربية على اعتبار حرف "لن" من حروف النصب والنفي والجزم، وهو تصور نحوي غير دقيق لا يستجيب لمنطق الدلالة المركزية التي قصدها الشاعر، وفرضتها طبيعة المشهد الدرامي، فالمعنى النحوي لحرف (لن) هو التأييد، وقد انفرد الإمام الزمخشري - رحمه الله - بهذه التسمية حتى سميت "لن الزمخشري" وفي هذا المضمار يقول ابن عيمش: ((أعلم أن "لن" معناها النفي وهي موضوعة لنفي المستقبل وهي أبغ في نفيه من "لا" لأن لا

على الحركة، ويرتبط بالزمن الحاضر، وقد امتزج هذا الحضور بفترة زمنية منصرمة من خلال استذكار تاريخي لمرحلة سابقة مقعمة بالرضا ورغد العيش (وكنت قديماً)، لأن الماضي الذي يحن إليه الشاعر شديد الالتصاق بذاته وأعماقه، كما أن الفعل الماضي يفيد تحقق وقوعه- كما يقول البلاغيون-، ونلاحظ هنا درجة من التنوع في المقابلة بين الأزمنة كالمقابلة بين الحاضر والماضي (أحلب، كنت).

ومن الأدوات اللغوية الموظفة لتجسيد حضور الشاعر استخدام اسم الإشارة في قوله (هذه الأرض لي، هذه الأرض جلد عظمي) للتعبير عن توحد الشاعر مع فلسطين في وجود كوني لا مكان فيه لغيرهما، وكذلك للتعبير عن دفع المكان وحرارة الانتماء، ومن مظاهر هذا الانتماء والتوحد الانتساب المشروع للوطن المقتصب في قوله (لي)، هذه القرينة النحوية التي تجسد معنى الامتلاك الأبدى، ومن هنا يري بعض الباحثين المعاصرين أن محمود درويش: ((يلوذ بطاقة روحية قادرة على الحلول الصوفي في الأرض، والامتداد الشعري لحدودها ولسماتها الطبوغرافية)).

وقد سلك محمود درويش في القصيدة مسلك التركيب الفعلي على حساب التركيب الاسمي، إذ أن الاسم يختص بالثبات والرسوخ، في حين تختص الأفعال بالتحول- كما يقول البلاغيون-، وهذا يعني أن السياق الدلالي يتطلب من الشاعر

ظاهرة، غير أن القدرة على التحدي على الإحساس بالوفاء للوطن المسلوب هو الحياة في أجمل صورها، إذ يتحول فعل الموت إلى حياة، فالصراع بين الموت والحياة في عالم درويش الشعري يتخطا عتبة الانفعال النفسي إلى فكرة أو عقيدة يناضل من أجلها، ذلك أن الحياة عقيدة وجهد، ولعل من تجليات هذا المفهوم المتقدم للموت أن الإصرار على التمسك بأهداب الوفاء باعتباره فعلاً أخلاقياً وسلوكاً وطنياً هو المنحى الذي يطفى على القصيدة، وللتعبير عن هذا المعنى استخدام محمود درويش الفعل المضارع الذي يقوم بوظيفة استحضار الحدث وتصويره في قوله (فلن أخون النخلة) للدلالة على ديمومة الوفاء واستمراره استمراراً أبدياً.

والثلاث للنظر ههنا توظيف الشاعر لفاء التي أفادت الترتيب والتعقيب على فعلي الصلب والشنق في قوله (فلن).

ومن مظاهر المستوى التركيبي في قصيدة درويش توظيف الفعل المضارع توظيفا لغوياً يعبر عن الحضور الاجتماعي في قوله :

هذه الأرض لي ٠٠ وكنت قديماً

أحلب النوق راضياً ومولته

وواضح من خلال استماتة الشاعر بالمضارع (أحلب) استحضار الحدث وتصويره عبر الحضور المادي الفعل، والممارسة الاجتماعية التي تتم عن المشاركة الوجدانية للشاعر في بناء وطنه، ولا أدل على ذلك من التركيب الفعلي الذي يدل

ومما يعزز مزية أسلوب التكرار في التحليل الأسلوبي ما ذكره بعض الباحثين قائلاً: (يعد التكرار Repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده- في صوره البسيطة المركبة- على العلاقات التركيبية Syntagmatic relation وهو يعد- في علو معدلات تكراره - وسيلة بلاغية Rhetorical device ذات قيم أسلوبية مختلفة)).

وقد استعان محمود درويش بأسلوب التكرار باعتباره ملمحاً أسلوبياً بارزاً ليعكس غايته من تقرير مكانة النخلة في تصوره للحيز المكاني الذي تعلق به لدرجة الفناء والتوحد، ويتجلى ذلك في تكرار لفظة (نخله) المتكررة أربع مرات و: (يعرف هذا النمط- على المستوى التركيبي الخاص- باسم Epi- her أي تكرار اللفظ في نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Satzteile يتلو بعضها بعضاً توالياً غير مباشر)). ومن الأدوات التركيبية الغالبة التي كان لها الحضور البارز في القصيدة فعل (ليس) الذي تكرر خمس مرات مقروناً بكلمة وطني المتواترة ثلاث مرات عند كل مطلع:

وطني ليس حزمة من حكايا
ليس ذكري، وليس حقل أهله
وطني ليس قصة أو نشيداً
ليس ضوءاً على سوا الفلّة

وطني غضبية الغريب على الحزن.
ومما يعد لافتاً للنظر أن "ليس" في عرف النحاة القدماء فعل ماض ناقص، ويظهر أن هذا التعريف فقد مشروعته وأفرغ من محتواه الفعلي، ذلك أن "ليس" لا تدل على حدث، وإنما هي قرينة زمنية تعبر عن دلالة الانقضاء، ولعل

أن ينزع منزع الأفعال (علقوني- اشنقوني-أخون- أحلب- يريد-ضاق- يكي- يطير، ومما يعد ملمحاً أسلوبياً في توظيف محمود درويش للأفعال غلبة الفعل المضارع (ست مرات)، إذ التكرار دليل هوس عند الشاعر، ذلك أن الفعل المضارع أنسب لمفهوم الحركة والاستمرارية.

التكرار وقيمه الأسلوبية عند درويش:
من نعم النظر، ويستقصي التأمل في الدراسات البلاغية القديمة يلقي أن أسلوب التكرار حظي باهتمام البلاغيين والنحويين واللغويين بوصفه أسلوباً جمالياً، ولعل من مقاصد الأسلوبية تقرير مضمون الكلام وترسيخه في السامع، أو المتلقي، ولا يجنح إليه لمجرد التكرار، لأن ذلك منافٍ لجمالية المثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية العالية، يبان ذلك أن التكرار يتمتع بقدرات إيحائية عالية، في حين يرى بعض الدارسين المهتمين بقضايا البحث الأسلوبي أن: ((الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها: فكلما تكررت الخاصية الواحدة في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، بمعنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً)).

والتحقيق خلاف ما ذكره عبدالسلام المسدي، لأن الشواهد القرآنية والشعرية في التراث العربي الإسلامي تشهد ببطلان هذا الرأي، ذلك أن التكرار الذي يفقد شحنته التأثيرية هو التكرار الذي يساق لغرض غير بلاغي أو جمالي، وقد أثر عن بعض المفسرين والبلاغيين قولهم: ((إن الكلام إذا تكرر تقرر)).

عبر أسلوب الإضافة، بحيث يقوم المضاف إليه بوظيفة شبيهة بوظيفة الصفة بالنسبة للمضاف، ويمكن أن نوضح ذلك بالترسيمة الآتية:

غضبة الغريب مجرد + محسوس
حجرة سجن محسوس + محسوس
يبيكي بنيه وحقله محسوس + محسوس
ولا غرو أن محمود درويش سمى من خلال هذه المزاجيات إلى تشخيص المجرد عبر الطرف المحسوس لتقديم صورة عن الجو النفسي المشحون بالانحباس والغيظ، للدلالة عن الوطن بغضبة الغريب وانعاقه من عالم الكآبة، وهم الصدر، والشقاء إلى هضاء الأبتسامة والإشراقة والعيد بما يحمله من معاني البهجة والحبور، والمتتبع لمسار القصيدة يلفي أن الشاعر بلور جمرة من المفاهيم الثابتة للوطن، ليخلص إلى ملامح الوطن المفقود المطلوب، فقوله: وطني غضبة الغريب على الحزن، يعد انعطافاً دلالياً، وقد توسل الشاعر بنمط من التكرار في قوله: وطني ليس...، وهو: (تكرار جاء في بداية عدة جمل متوالية، وهذا الشكل يعرف باسم ((Anapher)، ولهذا التكرار الأسلوبية دلالة عميقة ومقصد جمالي لطيف، ذلك أن الأمر إذا تكرر تقرر-كما أسلفنا-، ولعل من المقاصد الجمالية والأسلوبية للتكرار تمكين المعنى ورسوخه في نفس المخاطب، وقد انتقى محمود درويش للتعبير عن جو الانبعاث النفسي والروحي والكوني مفردات من حقل دلالي

مما يعتبر لطيفاً في هذا التخريج الأسلوبية أن محمود درويش قد أدرك وظيفة هذه القرينة على وجهها الصحيح، إذ أن الوطن المطلوب هو وطن يخرج عن إطار الحزمة والذكرى والحقل والقصة والنشيد والضوء إلى معنى الوطن الثابت، وجدير بالإشارة في هذا السياق أن أسماء الوطن نكرات تعبر عن دلالة الاندثار والزوال، وهو المعنى الذي نفاه الشاعر من خلال قرينة النفي ليس. وما يعد سمة أسلوبية بارزة في هذا التوظيف الدلالي أن القاسم المشترك في هذا التصنيف اللفظي سرعة الاندثار والتلف والنسيان (حزمة من حكايا- قصة- نشيد- ضوء...)، في مقابل هذا الوطن الصوري الشكلي الذي لا يتجاوز المكونات الجغرافية، يتجلى الوطن المطلوب، فهو وطن الانتفاضة على الحزن والتحرر، والانعقاد الدائم من قيود الأسى والشجو والنشجن، إنها حالة الانحباس والضيق التي كبلت الإحساس الإنساني، وصفدته بأغلالٍ القهر لينفجر كالسيل العرم معلناً حالة الانبعاث الروحي والكوني. يقول محمود درويش:

وطني غضبة الغريب على الحزن.

وطفل يريد عيداً وقبلة

وريح ضاقت بحجرة سجن

وعجوز يبكي بنيه.. وحقله

ولكن أبرز علامات الطريق الأسلوبية هي استثمار محمود درويش لبعض المفردات التي جسد تجسيدا كاملاً حالة الانعقاد من خلال توظيفه لبعض المزاجيات الاسمية كالمزوجة بين الاسم والاسم

سمة أسلوبية غالبية في الشعر الحديث على ما في هذا التوسل الجمالي من تفاوت ظاهر بين الشعراء، ونعتقد أن محمود درويش حاز الإمامة العظمى في توظيفه للمكان وأغلب الظن أن المعاشية الوجدانية، والمخالطة النفسية للأرض ولدت هذا الإحساس بالمكان، ومن تجليات الإشارة إلى المكان قوله: هذه الأرض لي..

هذه الأرض جلد عظمي.. فما دلالة المكان في شعر محمود درويش؟ وما حدوده؟ وهل المكان بقعة جغرافية؟ أم حالة ذهنية ونفسية؟ وهل وقف درويش عند عتبات الواقع المرئي أم تخلى المكان إلى فضاء صوفي حلولي؟

لا محالة أن ما اختص به المكان من قدسية عند البشر من شأنه أن يحمل الباحث الأسلوب في شعر درويش إلى الاطمئنان على أن الفضاء المكاني في المتخيل الشعري يتجاوز الحدود الفيزيائية إلى الفضاء الروحي، وقد أشار أحد الدارسين لشعر محمود درويش لهذه الحقيقة التي تمكس توحيد الشاعر مع المكان قائلًا: ((يعيش درويش الواقع المرئي بملاساته وحقائقه، كما يتوحد بمرفولوجية الأرض، بنباتها وأنواع الحياة الأخرى على سطحها، وبسماتها الجغرافية، لكنه يتخطى هذا الواقع المرئي ذاته، ووصولاً إلى توحيد أعمق مع روح المكان.

ومن تجليات هذا التوحيد الصوفي أن الفضاء الذي اختاره الشاعر للصلب، والإعدام هو الحب

واحد (غضبة-ضافت- يبكي) وكلها إشارات دلالية موحية بالانفراج والانتعاق من جو الاختناق الحسي (رياح ضافت بحجرة سجن)، والانحباس المعنوي الذي يزيد هذه السمات وضوحاً (وطني غضبية الغريب على الحزن- وطفل يريد عيداً وقيلة - وعجوز يبكي بنيه.. وحقله) إنها الانتفاضة المعنوية في أجمل صورها، وقد نحا الشاعر منعى نفسياً عالياً للتعبير عن الانفعال الوجداني والروحي، ومما يعزز هذا التحليل النفسي أن البكاء وسيلة للتنفيس عن الأسى، وقديماً عبر ذو الرمة عن هذه الحقيقة السيكلوجية قائلًا:

لعلّ انحدار الدمع يُعقِبُ راحةً
من الوجد أو يشفي نجيّ البلايل
ويمد أن انتفض الشاعر على الغضب كما انتفض المصفور بلله القطر انتهى إلى قمة الانتشاء والطرب والجدل، لأن الإحساس بالتححرر من الخوف قد يفضي إلى الأريحية والخفة والأنس، وقد رسم درويش صورة بديعة لعرس الطبيعة وانسراحها، وكأنه ولد من جديد وبُعث من غياهب الأسى، في قوله:

هذه الأرض جلد عظمي

وقلبي..

فوق أعشابها يطير كنحلة.

جماليات المكان في شعر محمود درويش: لا يسمح المجال بتفصيل القول في جماليات المكان، وتكفي الإشارة إلى أن استقرار قصائد النشر في العصر الحديث يبين بجلاء أن المكان بوصفه حيزاً مادياً محسوساً هو

المفتول على النخلة في قوله: علقوني على جدائل نخله.

ومن الجلي أن الشاعر قد صرف اللغة تصريفاً غير معهود، قصد إيجاد توزيع جديد بين وحدات اللغة، ببيان ذلك أنه مزج المكان بالصورة البلاغية في "هذه الأرض جلد عظمي"، إذ جرى التشبيه البليغ دون توسط أداة ولا وجه الشبه، وغياب هذين العنصرين يفتح الباب أمام الذهن يتطلع إلى جميع وجوه اللقواء الممكنة بين طرفي التشبيه، ونلمس من خلال هذه الصورة البلاغية أن محمود درويش بلغ قمة الانصهار الوجداني، والذوبان النفسي في فلسطين، إنه المشق الصوفي والإستغراق الروحاني، بحيث استحالَت فلسطين إلى جلد العظم، وبهذا التوظيف الأسلوبى انحرف الشاعر أسلوبياً عن المعهود اللغوي، إذ عمد إلى المبالغة والإغراق-على حد تعبير البلاغيين- في ادعاء أن المشبه هو المشبه به نفسه، وأعتقد أن ما يذكره البلاغيون من أمر المبالغة، والإغراق في التشبيه البليغ يحتاج إلى مراجعة نقدية أصيلة، بحيث أن الانحراف الأسلوبى يحدث إجراء طرئاً في اللغة غايته الإمتاع. فيم تجلت المبالغة في قول درويش: هذه الأرض جلد عظمي؟

لا شك أن القراءة الأسلوبية المعاصرة ترفض تخريج القدماء للتشبيه البليغ على هذا الوجه، ذلك أن الخيال الشعري هو القوة التركيبية التي تجمع بين الأجزاء المادية المحسوسة، فالعبارة التي

تقدمت هي صورة شعرية متألّفة ومنسجمة، لكن عناصرها الأساسية (الأرض+ جلد العظم) في الواقع متنافرة تماماً، إذ لا توجد في الحياة الواقعية أية علاقة بين الأرض والجلد، لكنه في الشعر تبدو متألّفة متعاضدة بفضل الخيال الشعري الذي يحطم ذلك التناظر، ولو استخدم الشاعر التشبيه العادي، لفقدت الصورة برقيتها ولطفها ومزيتها، ذلك أن الكاف هي أداة الاشتراك بين طرفي التشبيه، وقد استعاض عنها للتعبير عن الاتصال النفسي، والانصهار الوجداني بين فلسطين وذاته، وذلك في بوتقة شعرية ضيقة تذوب فيها الفواصل، وتتداخل فيها الدلالات لدرجة يصعب معها التمييز بين درويش وفلسطين، وهذا من أقوى مراتب التشبيه كما يرى محمد بن علي الجرجاني. فكيف يمكن للصورة أن تبني على المبالغة والإغراق؟

ولا ريب أن إهمال أداة التشبيه هو ممكن الأسـتظـراف ، والاستحسان الأسلوبى، وذلك للدلالة على: ((تجسيد المكان والتوحد معه هيزيائياً، والحلول بروحه حلولاً صوفياً)).

ومن مظاهر هذا الحلول الصوفي أن الشاعر يسلك الرمز وهو من أبرز خصائص الشعر الحديث كما تقدم آنفاً، ذلك أن الرمز يفتح مجال التخيل والدعوى الذهني، إذ وظف درويش الرمز في قوله:

واشئقوني فلن أخون النخلة.

هذه الأرض جلد عظمي.

وقلبي..

فوق أعشابها يطير كنعله،

ليترك مجال التقاطع بين

الصفات المشتركة هي (طيران

القلب)، و(النحلة) غائماً يصعب

الاهتداء إليه، وللقارئ أن يسترشد

بالمناصر المشكلة للصورة ليهتدي

إلى وجه الشبه، وبلغه البلاغيين،

فإن هذا النمط من التشبيه المجمل:

((بعيد غريب: وهو ما احتاج في

الانتقال من المشبه إلى المشبه به،

إلى فكر وتدقيق نظر، لخباء وجهه

بإدء الرأي)).

ولعل من أجمل المعاني ودقيقها

ولطيفها في القصيدة ما ذكره

محمود درويش من دلالة الغربة،

وهو مفهوم خرج من خلاله الشاعر

من مألوف الدلالة المعجمية،

ومعهودها إلى توظيف دلالي حديث

ينم عن حس فني أصيل، ومن

ملاح هذا الاستخدام الدلالي أن

الغربة في المعجم الشعري، وفي

الاستعمال اللغوي العادي ألصق

بأمور السفر خارج الوطن الأم، إذ

استقر في العرف الاجتماعي العام

أن الغربة هي المعاناة الإنسانية

خارج الوطن، غير أن التصور الذي

قدمه درويش يعد من الطرافة

والجاذبية بمكان، إذ الغربة هي

غربة الإنسان في وطنه (وطني

غضبة الغريب على الحزن)، فالغربة

في التصور الشعبي هي مرارة

الميش وشظفه خارج الوطن الأصل،

وهذا هو المفهوم المتداول في الثقافة

الشعرية العربية عند كثير من

الشعراء كقول البيهقي:

وقد تكررت هذه اللفظة أربع

مرات مقتترنة مرتين بحرف "ن"،

ولعل جاذبية هذا الرمز تكمن في

الامتداد التاريخي والحضاري

والروحي لتصور المسلمين للنحلة،

فالنحلة هي رمز لفلسطين، وقد

أحسن الشاعر إحساساً عميقاً باختيار

هذه اللفظة، لما لها من دلالات

وإيعاءات وظلال تعبيرية عالية

تجسد هذا الانتماء الروحي

والارتباط الوجداني بفلسطين، وقد

أصاب أحد الباحثين جادة الصواب

عندما اعتبر أن الشاعر: ((درويش

ليس مسكوناً بالمكان وحده، وإنما هو

مسكون بروح المكان))، ولا ريب أن

النحلة جزء مركزي في تشكيل البنية

المورفولوجية لفلسطين، واتصال

الشاعر بهذا القطب المولد للصورة

الواقعية والذهنية للمكان مكنه من

رسم معالم جغرافيا المكان الذي

يعشقه حد الثمالة، بل إنه مسكون به.

ومن معالم تعلق درويش بالمكان

الجغرافي الذي ساقه إلى المكان

الجمالي استعانته بصور بلاغية

أخرى تستمد شعريتها من مفهوم

الفضاء الجغرافي المتحرر من قيود

الاختناق الكوني، إلى رحابة الفضاء

المرسل الحر الطليق، وأكبر الظن أن

تتابع الصور الجمالية المتحركة في

هذه المقاطع يبعث على إطفاف

النظر فيها، ذلك أن توظيف الشاعر

للتشبيه المرسل، والتشبيه المجمل له

ما يسوغه في هذا السياق الشعري،

بعيث جنح إلى الإجمال في الجمع

بين طرفي التشبيه من خلال غياب

وجه الشبه، وحضور أداة التشبيه في

قوله:

إنَّ الغريب ولو يكون ببلدة يُجبى
إليه خراجها لغريب
وأهل ما يلقي الغريب من الأذى
أن يُستدلَّ وقوله مكذوبٌ

لقد تجاوز محمود درويش هذا
الإطار الدلالي الضيق إلى أفق دلالي
واسع رحيب، إذ ربط الغربة بغربة
الوطن، ولعل من أقدس أنواع الغربة
الإنسان في وطنه.

فغربة المكان هي التي ولدت
الإحساس بضرورة التوحد معه
ليحدث الأنس به من خلال تجاوز
حدوده الجغرافية، ذلك أن الأمكنة :
((هي أمكنة في متخيل النص، قبل
أن تكون أمكنة في مساحة
الجغرافيا، ولأن الأمكنة كذلك، فهي
لا تلتقي على الخارطة، أو على
الواقع، ولكنها تلتقي في حلم النص
(وإشاراته)) .

هكذا، تجلت معالم فلسطين من
خلال بعض السمات الأسلوبية التي

حاولنا قدر الإمكان استجلاءها عبر
منهج نقدي معاصر، إذ وظف
محمود درويش اللغة توظيفاً خاصاً،
للتعبير عن ولائه وانتمائه
للامحدود لوطنه.

وإن الإنسان لا يسمى إنساناً إلا
إذا سمت مشاعره، ورقت عواطفه،
وتألم لآلام الآخرين، وأعتقد أن
استثمار الشاعر لأدواته الأسلوبية
في صورتها اللغوية قمين بإنجاز
تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية،
ولعل الشعر أنسب وسيلة لتجسيد
هذه القيم الإنسانية والنفسية
والاجتماعية، وتطهير المواطن
البشرية من أدران الاستكانة والمذلة
والهوان، ولله در الشاعر الشابي إذ
يقول:

إن السلام حقيقةٌ مكذوبةٌ
والعدل فلسفة اللهب الخابي
لا رأيٌ للحق الضمير ولا صدَى
الرأي رأي القاهر الغلاب



وظيفة التراث
أو
مفهوم التراث في المسرح الكويتي
وعلاقته بالتاريخ

بقلم د. نرمان يوسف إبراهيم الحوطي
(الكويت)



وظيفة التراث أو

مفهوم التراث في المسرح الكويتي وعلاقته بالتاريخ

بقلم د. نرمين يوسف إبراهيم الحوطي

(الكويت)

ولقد كان التراث الشعبي في مختلف جهات العالم غريه وشرقه ملهماً لكثير من الفنانين الذين أخرجوا من بين طياتها أعمالاً أو أضافوا إلى أعمالهم بعض من هذا التراث كما سنذكر لاحقاً.

ومن بين التراث الشعبي الذي أثرى الفكر في العالم كله .. تأتي "كليلة ودمنة" التي نقلها الأديب العربي ابن المقفع إلى العربية والتي أثرت في الآداب الأوروبية وكانت الباعث على دراسة هذا الشكل من التراث الشعبي.

وكتاب ألف ليلة وليلة لا يقل قيمة عن سابقه وإن زاد حيث كان تأثيره ليس على الشعراء فحسب بل تعدى ذلك إلى الفنانين من المصورين والموسيقيين وكان باعاً على خلق أشكال أدبية جديدة في أوروبا.

أحاديث عجيبه

والأسطورة إحدى الأشكال للتراث الشعبي .. فالإلياذة والأوديسة هما تراث شعبي يوناني .. وهي بمثابة الأحاديث التي لا نظام لها .. وهي الأباطيل والأحاديث العجيبة .. ويقول : سطر

لاشك أن مفهوم التراث بصفة عامة يخضع لحكايات حكيت بقصد التسلية .. أو إبراز نوع من البطولة الفردية أو الجماعية بغية تجسيد حدث معين يختلف باختلاف الموقع .. أو البيئة .. وقد تناقلته أجيال سواء بطريق النص أو التدوين .. وإلهيات الذات البشرية فإن الناقلين دوماً ما يتركوا بصمات فنية على التراث .. من عندياتهم لكي يزيد في مساحته ويزداد كلما تناقلته أجيال أخرى وكل يضيف ما يروق له من إبراز بطولات خارقة منسوبة للشعب الذي ينتمي إليه.

وهكذا يصير التراث الشعبي أو الحكاية الشعبية فضفاضاً يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم عبر الأجيال والذي حقق الكثير بواسطة الإنسان من المعارف والتجارب التي تروق دائماً الجانب الخير للبشر.

والجدير بالذكر أن التراث الشعبي عريق .. أي أنه ليس وليد الساعة أو من ابتكار شخص ما، وأن انتقاله يتم بحرية وبطريقة الحديث المنقول تبعاً لمزاج وثقافة الراوي الذي يضيف كل ما يخطر بباله على ألا يخرج عن الخط العام للحكاية

الأطفال على غرار صور الحوريات في ألف ليلة وليلة.

وتعتبر خرافات "أيوب" هي أقدم الخرافات التي ترجمت إلى اللغة العربية في العصر الحديث وهو من أصل يوناني وقد أضيفت إلى خرافاته على مر الأيام خرافات من أصل شرقي وأقدم مجموعة آسيوية هي "البانجاتانترا" الهندية وقد ترجمها ابن المقفع من الفهلوية إلى العربية بعنوان "كيلة ودمنة" كما ذكرنا سابقاً .. وعن طريق هذه الترجمة انتقلت إلى اللاتينية ثم إلى اللغات الأوروبية حيث انتشرت الخرافات في أوروبا في القرون الوسطى واستعملها كتاب مثل تشوسر وداريدن ولافونتين ولسنج.

كذلك فإن للعرب تراث قديم وحديث .. فقديمة يتمثل في يوغوث ويعوق ونسرا وسواع .. الذين كانوا بشراً .. وسرعان ما ذكرهم الأهل بالخير .. ثم جاء الجيل اللاحق ليقيم لهم التماثيل .. ثم جيلاً آخر هيتخذونهم آلهة تعبد .. وهكذا فإن تعاقب الأجيال يصنع من الحكاية أسطورة وخرافة تتجسد وتكبر حتى يصبح لها هالة كذلك سيرة سيف بن ذي يزن .. ذلك البطل الأسطوري الذي تلاحم معه قوى الطبيعة بقوى ما وراء الطبيعة ويلتقي بالمردة والغيلان ويحارب السحرة.

هذا نموذج من السير الشعبية .. أو التراث الشعبي الذي كانت بدايته محدودة ومع تناقل الأجيال اتسع مساحته بقدر ما يسمح خيال أو ثقافة الناقل.

تسطيراً .. أي ألف وأتى بالأساطير، والأسطورة هنا هي الحديث الذي لا أصل له .. أي أنها تخضع للتراث الذي وجد دون معرفة لمصدره .. وقد استعمل القرآن الكريم لفظة الأساطير بالذات فيما لا أصل له من أحاديث قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين" سورة الأنفال الآية ٢١ ،

على أن ألف ليلة وليلة نعد أكثر التراث من الأدب الشعبي المجهول القائل أو الكاتب .. انحدرت عبر الأجيال .. وهي حكايات هندية وفارسية الأصل في أغلبها .. وقد أضيفت إليها حكايات عربية مصرية .. ويرجح أن هذه الحكايات المصرية قد أضيفت في حكم الممالك .. كما أن الحكايات العربية تمت في عهد هارون الرشيد .

كذلك فإن مفهوم التراث في الأدب يعني تداول حكاية عاشت منذ القدم في تقاليد قبيلة أو جنس أو أمة .. يتوارثها الخلف عن السلف وتداول حول الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الأحداث الخارقة للعادة ويشارك معها الحكايات الخرافية التي ابتكرت لأغراض التعليم والتسلية وقد تجلى ذلك من خلال الحوريات في ألف ليلة وليلة التي استمدت أصولها من الحكايات الشعبية القادمة من الشرق وقد اكتسبت هذه الحوريات أشكالاً مستحدثة في أدب كل من فرنسا وألمانيا والدانمارك بواسطة شارل بيرو في فرنسا والأخوان جاكوب لودفيج جريم في ألمانيا، هانز كريستيان أندرسون في الدانمارك وقد قاموا بكتابة أساطير

ذلك فإن هذا التراث أصبح مادة يستقي منها الباحثون والكتاب كل في تخصصه ما يخدم موقفه الذي أراد أن يتطرق له دون أن يقع في شرك سياسي.

وما زلنا مع واحدة من أهم قصص التراث الشعبي "ألف ليلة وليلة" التي ضمنت العديد من الحكايات الخرافية والمليئة بالمفاجآت والتي تحمل التشويق لسماع مزيداً منها وهي تحوي القصص المتعددة والتي قامت شهرزاد بحكايتها إلى الملك شهريار حتى تسلم من المصير المحتوم على يد مسرور .. منها على سبيل المثال قصة علي بابا والأربعين حرامي .. علاء الدين والمصباح السحري .. السندباد البحري .. وقد ترجمت هذه الحكايات إلى الفرنسية وقام بترجمتها أنطوان جالان .. ونقلها إلى الإنجليزية بيرتون .. ثم تناقلها الكثير مترجمين لمعظم بلدان العالم حتى أصبحت المصدر الذي لا ينضب في كل مكان وزمان وكان حتماً للمسرح دور كبير في النقل منها كأعمال تشويقية تحوي داخلها فلسفة أخلاقية ومنهجاً سياسياً.

والجدير بالذكر أن استلزام عناصر التراث في الإبداع الفني عامة وفي المسرح على وجه الخصوص أصبح أساساً يمكن من خلاله أن تتم الفائدة المزدوجة ونعني بها إحياء التراث في صورة فنية برؤية معاصرة تعكس قضية معاشة من مفهوم حدث تناقلته الأجيال وله وجه شبه معاصر.

والتراث الشعبي ليس مقصوراً على مكان محدد .. بل أنه منتشر في كل بقاع الأرض .. ولكل فئة من البشر تراثهم الذي ينتمي إلى بيئتهم.

على أن شخصية سيف بن ذي يزن قد اشتهرت في التراث الشعبي وذلك له أسباب .. منها أن ذلك البطل الأسطوري يحقق النضال في سبيل الحرية ويسعى إلى الرغبة في تحرير التراب العربي الذي أغار عليه أعداء العرب.

وقد كان ذلك البطل جاهلياً .. ولكن تناقل الرواة لسيرته أوصلته لأن يكون شبه إسلامياً .. ويذهب المؤرخون أن أحداث بطولته تمت في القرن التاسع الهجري حيث كان ملك الحبشة الذي كافحه سيف بن ذي يزن والذي يسمى "سيف أرعذ" وكان صراعه قائم على طلب المساواة بين الناس كافة ورفع الظلم عنهم إلى جانب تحرير الوطن العربي.

بطولات خارقة

كذلك يتجسد في التراث الشعبي سيرة عنتر بن شداد العبسي والذي نسج من حياته بطولات خارقة للمادة والتي تتجاوز الممكن والمعقول .. ثم سيرة بني هلال .. وسيرة الظاهر بيبرس وهي أيضاً تصور أفعالا خارقة.

إن هذا التراث الشعبي سواء العربي أو غير العربي قد تم نسجه من حقائق محددة زادت وأضفى عليها الناقلون لكي يوسعوا من مساحتها ويحققوا من خلال البطولات التي تتخللها أهدافاً لم يكن ليحققوها وجهاً لوجه .. وعلى

نسبية المكان والزمان

وتوظيف عناصر التراث في المسرح في وطننا العربي وفي الكويت على وجه الخصوص أصبح مطلباً يمكن من خلاله تحقيق الشكل الفني لمسرح عربي خالص ويمكن أن يمدنا بصياغات مسرحية عصرية وهو يحمل داخله الكثير من الأشكال الفنية المتنوعة فمنها التاريخي والأسطوري والصوفي والشعبي والديني حيث يتم الربط فيها بين الملمح الشعبي والفني في نسج واحد كذلك فإن توظيف الشخصية واللغة مع الشكل المسرحي الجديد يمكن أن يصلنا بالفن المسرحي إلى صورة مقبولة تحمل داخلها كل الألوان التي تؤثر تأثيراً مباشراً على المتلقي سواء اللون الساخن ونعني به المأسوي أو البارد وهو الكوميدي مع تجسيد إبراز القضية بشكل مباشر دون إسقاطات أو خلق رموز .. وقد سبق أن قدم المسرح العربي أشكالاً جسد فيها أنماطاً لشخصيات كان لها تأثيرها .. في المسرح الكويتي كان أبو الحسن المغفل في مسرحيته الثالثة للكاتب حسن يعقوب العلي الذي استطاع أن يخلق مواجهة على وسائل توظيف التراث الشعبي تارة .. ثم على نسبية المكان والزمان تارة أخرى حيث استمد الفعل المسرحي تماسكه من أجواء الحكاية الشعبية .. وفي نفس اللحظة خرج المعنى المعاصر من بين طيات تلك الحكاية الشعبية التي استمدها من التراث .. دون أدنى حرج للكاتب حيث وجد حرية غير محدودة لتحريك

الأحداث مع استعمال الشخصيات بشكل ملحوظ .. هذه المسرحية التي عرضت في الكويت عام ١٩٧٦ وأخرجها فؤاد الشطي كانت نموذجاً لاستلهام التراث في نسج عمل مسرحي ولم يكن ذلك العمل الوحيد .. بل كان لذلك الكاتب عمل آخر مستلهم من التراث وهو مسرحية عشاق حبيبة .. هذان العملان لذلك الكاتب وغيرها كثير منها على سبيل المثال في دولة الكويت مسرحية مصباح علاء الدين للكاتب خلف أحمد خلف .. ثم الكاتب حمد جمعة في شهرزاد "الحكم والواقع" والكاتب عبد الرحمن المناعي في مسرحيته المغني والأميرة، هالشكل يا زعفران .. ثم الكاتب محمد عواد في مسرحيته "العطش، حسن وقرارة الخير" وكلها تشترك في خط واحد مناقشة مشكلات الحكم من خلال الملك والسلطان، وقد استلهم الكاتب موضوعاتهم من خلال قضايا تراثية لها في الواقع المعاش وجه شبه كبير يكاد أن يتطابق دون أن يحدث لهم قيد على حرية إبداعاتهم.

مأساة الحلاج

وفي نفس الوقت أو ما قبله زمانياً نرى على الجانب الآخر استلهام التراث للخوض في قضايا ساخنة من خلال مسرح عربي مصري .. فقد لجأ الكاتب رشاد رشدي في مسرحيته السيد البدوي إلى استعمال تلك الشخصية لكي يلقي من خلالها الضوء مشكلة أرقّت تابعيه وفي نفس الوقت تكون

الغريبي .. بل الشرقي وألف ليلة وليلة على وجه الخصوص وذلك في مسرحية ترويض الشرسة من خلال شخصية "سلامي" الذي يوهمه أحد السادة لفترة محدودة أنه من الأعيان عقب لحظة سكر شديد ليفيق ذلك الصعلوك على مؤيديه الذين يؤكدون له أنه سيد من الأعيان ويستمر الوضع الجديد حتى يتم سكره مرة أخرى لكي يلقي في نفس المكان الذي حمل منه أول مرة .. ويفيق ليجد نفسه صعلوكاً مرة أخرى ويفسر تلك الواقعة على أنها حلم .. هذا الموقف حينما أتى به شكسبير في هذه المسرحية إنما وجه الشبه فيه كبير وشخصية مطابقة لها في ألف ليلة وليلة نسج منها أكثر من كاتب عمل مسرحي .. كان مارون النقاش بادئاً في مسرحيته هارون الرشيد وأبو الحسن المفل .. ثم نجيب الريحاني في مسرحية لو كنت ملك .. ثم سعد الله ونوس في مسرحيته الملك هو الملك .. لكي يختتم الكاتب الكويتي حسن يعقوب كما ذكرنا سابقاً نفس النهج في مسرحية الثالث .. وقد قدمت في كل مرة بشكل يختلف عن الآخر .. وفي ذلك نجد أن التراث الشعبي غني لدرجة أن الحكاية الواحدة يمكن أن تعرض بأكثر من شكل ومعالج أكثر من قضية .. وفي المكان أيضاً حيث وجدنا تلك الشخصية "الصعلوك" .. وأبو الحسن المفل يعالج في إنجلترا .. لبنان .. مصر .. الكويت .. وكل له وجهة نظر.

نفس المشكلة متجسدة في المكان .. ثم شخصيات تراثية أخرى تمكن بعض الكتاب دون اللجوء إليها من التراث لكي يقيموا من خلالها مناقشات حرة دون أدنى حرج .. منها شخصية الحلاج في مسرحية مأساة الحلاج لمصالح عبد الصبور .. والحسين لعبد الرحمن الشرقاوي .. وكلها تتناول الشخصية التسجيلية بعد أن استوحاها الكاتب من العناصر التراثية المتعددة حيث يعيد عرض واقعها التراثي في شكل مسرحي دون أن يحدث التعاملاً بين الواقع التراثي والواقع الحاضر.

على هذا الأساس يمكن للمسرح أن يعتمد على التراث الشعبي في شتى صوره لكي يجسد أو يناقش قضية يؤرق شعب أو فئة من الناس في مكان ما دون الخشية من إصبع اتهام يشير إليه .. فإن التراث مليء بالقضايا والحكايات على لسان البشر والحيوانات تحمل أحداثاً عاشت وانتهت .. ولكنها اليوم تتكرر بصورة أكثر دقة سواء في إيجابياتها أو سلبياتها .. ومعالجة السلبيات المعاصرة ممكن أن تتم من خلال سلبيات الماضي من خلال ذلك التراث وما أكثره في كل مكان من بقاع المعمورة.

ثم عودة مرة أخرى إلى ألف ليلة وليلة والتي كانت ومازالت نبعاً لا ينضب ليس للشرق وحده .. ولكن الغرب قد استعان به ونهل منه ولنتطرق لنموذج واحد على مستوى عال .. فكان بطله الكاتب العالمي شكسبير والذي يلجأ إلى التراث في كثير من أعماله .. ليس التراث

حلم ليلة صيف

كذلك فإن كتاب "عجائب الهند" يحوي حكايات تراثية تناولتها أفواه النواخذة والبحارة العرب .. وقد راجت هذه الحكايات وتناقلت حتى وصلت إلى أسبانيا وترجمت إلى اللاتينية .. وعن طريق مصر والشام تناقلت أخبار حكايات أخرى إلى الدول الأوروبية .. والجدير بالذكر أن شكسبير يقتبس مرة أخرى من ألف ليلة وليلة حدثاً آخر في مسرحية "حلم ليلة صيف" حينما يخصص مساحة كاملة في هذه المسرحية لإقامة مملكة الجان "أوبيرون .. الملك .. وتيتانيا الملكة" وهذا ما جسده ألف ليلة وليلة في أكثر من موقف .. بل يزيد على ذلك في قصته .. حكايات كانتربيري لتشوسر .. قصة الفتى توماس الذي يحلم بأن يتزوج من ملكة الجان .. وعلى ذلك يسمى إليها عبر الجبال ويقابل أهوال ويتحدى الموت في أكثر من مناسبة .. هذه الحكاية تطابق الصورة التي يرسمها شكسبير في مسرحية "حلم ليلة صيف" التي تطابق أيضاً نفس الحدث في ألف ليلة وليلة .. أي أن ذلك التراث العربي قد أفاد الفنان أينما وجد .. ووقتاً وجد .. وأنه أي التراث وجد لكي يعيش كمادة لا تلى .. بل أنها المادة التي تصلح لصنع الحدث مهما كانت خطورته أو امتداده .. وأن القضية أصبحت في خيال الكاتب المسرحي الذي لا بد أن يعمل على تحقيق التراث وأصالته من خلال فك رموزه وليس إضافة عليه أو إسقاطات من خلاله .. إن

ويقول د . مجدي وهبه، د . عبد الحميد يونس مؤكدين في قولهما أن العلاقة بين حكايات كانتربيري للشاعر الإنجليزي جيفري تشوسر الذي عاش قبل شكسبير بحوالي قرنين .. والليالي العربية "ألف ليلة وليلة" إن هذه المجموعة عرفت واشتهرت في أوروبا قبل تشوسر بأمد غير قصير .. وأنها اقتبست أو ترجمت وحدات منها إلى الآداب الأسبانية والفرنسية والإنجليزية وغيرها .. وعن إحدى حكايات تشوسر وهي حكاية ابن الفارس والهدية التي يرسلها ملك بلاد العرب والهند إلى كامبوسكان الملك التتري والتي تتألف من جواد نحاس يحمل الملك أينما شاء في لمح البصر وسيف يتار مسحور .. هذه الحكاية في ألف ليلة وليلة تقول أن صانع الجواد كان هندياً .. أي أن الغرب عرفوا التراث الشعبي الشرقي بعد ترجمته وأفادوا منه .. وقد حقق الغرب من هذه الحكاية فيلماً سينمائياً في الخمسينات وتقع أحداثه في بغداد وهو "لص بغداد" . كما حققت السينما المصرية من حكاية الملك في أكثر من معالجة .. إن التراث الشعبي قد صنعه الشعب وهو منسوب إليه .. وهذا الشعب إنما هو نعت دام في كل العصور مع اختلاف المتغيرات في الشكل .. أما المضمون فثباته دائم .

نخرج من ذلك أن ذلك المضمون في التراث يصلح لأن يكون مادة على الدوام للأعمال الفنية على مختلف أنواعها والمسرحي منها على وجه الخصوص .

نفسها من خلال رؤية الكاتب إذا أجاد نقل هذه الرؤية تماماً كما فعل الكاتب المسرحي المصري ألفريد فرج حينما نقل من حكايات ألف ليلة وليلة في مسرحيات مثل "حلاق بغداد"، "علي جناح التبريزي" وتابعه "قفة"، ومن التراث الشعبي "الزير سالم"، وفي هذه المسرحيات نجد الكاتب قد نقل الحكاية وقد أضاف منها حينما تعرض لمعالجتها لكي يجد المشاهد العربي شريحة ليست بغريبة عنه في نفس الوقت خرج بمعلومة ثقافية عن موقف تراثي.

إن التراث المصري مليء بالحكايات التي لا بد أن تطرق وتحكى من خلال ازدواجية الفائدة المرجوة .. معايضة التراث بأصالته مع رؤية الحاضر المعاصر من خلاله، وكما ذكرنا أن نهضة أحياء التراث وجدت منذ ستينيات القرن العشرين وثبة لم تستمر طويلاً منذ أن قدم رشاد رشدي من التراث "بلدي يا بلدي" لكي يسيّر على مناهجه سمير سرخان في مسرحية "ست الملك" .. ثم عبد العزيز حمودة في مسرحية "الظاهر بيبرس" والتي سميت "ابن البلد" ثم توالى المسرحيات التي اتخذت من التراث مادة لها بالذات في دولة الكويت وقد ذكرنا بعضاً من هذه المسرحيات .. وقد وجدنا أن هذه المسرحيات التي كان التراث مادة لها شملت داخلها الكثير من المقولات الأخلاقية والفكرية كما أنها ثرية في مفرداتها اجتماعياً وجمالياً .. فإنها في النهاية تعد ثقافة الشعوب

التراث لا بد أن يقدم لكي يؤدي وظيفة محددة دون أن يشوه .. وأن الحكايات والمادة الأولية في التراث تسع كل قضايا العصر الحاضر والماضي والمستقبل أيضاً .. وما على الكاتب إلا أن يتخير ما يناسبه من حكاية لكي ينسج من خلالها إبداعاته حتى تعكس ما يدور بداخله تماماً وتؤدي ما أراد لها أن تؤديه.

إن دور الكاتب المسرحي في هذا العالم الذي يشهد الجديد في كل لحظة والإيقاع السريع الذي يجعل البشر يلهثون دون أن يتزودوا من فن يروي ظمأ الحرمان، هذا الكاتب يجب أن يلجأ إلى عوالمه القديمة .. التراث .. لكي يخلق الشكل الذي يجمع بين الأصالة والمعاصرة على أن تكون الحداثة هنا نبراساً سواء في التناول أو في طريقة الطرح لتلك المبتكرات في مجال المسرح فهناك إغراءات عديدة تتمثل في عالم الخيال .. البطولة .. قصص الحب .. التركيز على شخصية البطل الخارق .. الزعامة، ومن خلال ذلك كله يمكن للمسرح أن يتخذ من التراث زاداً يشبع به كل متعاطش للفن.

على أن التراث الشعبي في أي بلد عربي لا يمكن إعادة طرحه دون الاستفادة بما يحمله من فلسفة .. وهي فلسفة غير كل الفلسفات التي يعرفها الدارسون لأنها "أي تلك الفلسفة" لا تحاول أن تقدم نفسها من خلال مخطوطات مسطورة أو كمراجع علمية جامدة .. وإنما تناقلت معظم تلك الحكايات الشعبية من بلد إلى بلد آخر وهي تفرض

الحية .. والتراث في المقام الأول
يعد من مصادر الكشف عن أهم
خصائص اللغات القومية للشعوب ..
لأنها تساهم في اكتشاف الموروثات
الأدبية المتميزة بالإضافة إلى أن
التراث يكون وسيلة مهمة لأن تجعل
الشعوب تنظر إلى أصلها بمرآة
الماضي لكي تتعرف على الأصول
والتي ترى فيها شموخ يجب أن
يستمر إن لم يعلو في هذا العالم
المتغير.

لقد فطن إنسان التراث الشعبي
حينما سطر لحكاياته التي لقيت
قبولاً منذ نشأتها وتطوراً بعد ذلك
على ألسنة الكثيرين ممن تناقلوها
.. فطن هذا الإنسان إلى الهروب من
عالم البشر إلى عوالم أخرى لكي
يجري على لسانها ما يدور بداخله
وما يحسه هو وبني جنسه .. سواء
من الناحية السياسية أو الأخلاقية
التي تخضع بالتالي للجانب
السياسي.

وعلى ذلك لجأ الإنسان إلى
الحيوان والطيور لكي يلقي من
خلالهما بحكاياته التي تخرج دائماً
بمنطوق فلسفي له مغزى سياسي أو
أخلاقي.

ولعل أكثر ما تعرض لهذا الشكل
ألف ليلة وليلة وكليّة ودمنة .. فقد
اتخذت الأولى من الحيوان رموزاً لها
لكي يكون الصراع بينها .. وهذه
الحيوانات قسمت إلى صنفين أولها
حيوان خرافي مثل "الرخ العظيم"
وقد ظهر ذلك الحيوان في حكاية
السندباد البحري .. والحصان
الطائر في حكاية "الحمال والبنات
الثلاث" وحكاية "فيروز شاه" .. ثم

الصنف الآخر من الحيوان مثل
كانت معروفة كالثور القوي الخارق
للعادة والذي ظن أنه يحمل الأرض
على قرن واحد وإذا أراد أن يبدل
حملته على القرن الآخر بسبب
الإرهاق أو التعب نتج عن ذلك
الزلازل .. كذلك الطيور التي
اشتهرت بتغيير مسار الأحداث ..
هذا عن ألف ليلة وليلة بالإضافة
إلى ما تضمنته من حكايات عديدة
أثرت الأدب الشعبي .. تبرز كليّة
ودمنة التي كان لها شأن واضح في
عالم التراث والآداب العالمية التي
تأثرت بها بالرغم من وجود
المسافات البعيدة زمنياً ومكانياً ..
وعن الحيوانات التي اتخذها إنسان
التراث نذكر "الأسد - الثور -
الحمامة - البومة - الغراب - القرد
- ابن عرس - الجرذ - السنور ...
الخ" هذه الحيوانات اتخذها الإنسان
لكي يخرج من خلالها فلسفات
تحمية من غضب طرف آخر وليكن
الملك .. أو الوزير .. الذي يلج على
سماع رأي في قضية وسرعان ما
تكون الإجابة من خلال حوارات
تدور بين الحيوانات لكي تخرج في
النهاية تلك الإجابات التي يريدها
الإنسان ولكنه يخشى العاقبة ولكتها
تخرج حينئذ على لسان الحيوان ..
وما أكثر الحكايات والفلسفات التي
خرجت من داخل هذه الحيوانات.
والسيرة الشعبية وصلت إلينا
بواسطة الشاعر .. والمحدث ..
والربابة .. وغيرها وقد كان ذلك
المحدث يحكي حكاية بطولة تشد
المستمع بغية الحصول على بعض
المال .. وكان يقص ويبرز البطولة

وتتشابك سواء في الماضي بشكل يختلف عن الحاضر ولكل عصر تقلباته وتطوراته والإنسان إنما يحتاج إلى مرآة كي تمكس واقعته ثم مرآة أخرى كي يرى فيها ماضيه وإذا تمكن من مزاججة المرأتين فسوف يرى من خلالهما رؤية جديدة تماماً .. ويقول من خلالهما ما يحلو له من المنطق النقدي الذي يبغي أولاً وأخيراً الإصلاح.

هذا هو التراث الشعبي الذي يلجأ إليه الكاتب كلما ضاقت به حياة الواقع الذي انحرفت به مسيرة الحياة وأصبح يحمل خلافاً يمثل لدى المثقفين مرارة يبنون إزالتها والكشف عنها طبقة الشعب الذي يجترها دون أن يعي مرارتها.

ولنتطرق لثمة فروق واضحة بين تناول أي كاتب مسرحي لهذا التراث الذي وجد وتطور عبر الأجيال دون معرفة حقيقية لمنشأه والذي يحمل داخله معظم فلسفات الحياة بإيجابياتها وسلبياتها .. وبين التاريخ الزاخر بحكايات واقعية مدونة وإن زادت عليها أقلام المؤرخين لسبب أو لآخر .. فإن ثمة حقيقة ملموسة يكن أن تفصل الأساس عن البنيان، فالتاريخ صريح .. ووقائمه مدونة حتى لو أضيفت إليه في النقصيات إلا أن الأسس ثابتة .. والتاريخ غني ببطولاته وانتكاساته على حد سواء .. فهو حقيقة غير قابلة للمزايدة إلا في أغراض سياسية سرعان ما تتكشف، ولذلك فإن ثمة فروق تبرز لدى الكاتب إذا ما لجأ لأي من التراث أو التاريخ لكي يستلهم منه مادته.

الخارقة التي ترضي غرور المستمع سواء في الأسواق والأعياد والمواسم .. أي أن المحدث كان يتخذ من التجمعات ميداناً له لكي يلقي على أسماع الجمع ما يريد أن يقول لكي يستحوذ اهتمامهم وينال رضاهم المقرون بما يجود به كل منهم .. وشمل ذلك المدن والريف والبادية حتى أن تلك الحكايات تنتقل من الإبداع الشعبي .. إلى شكل آخر وهو الأدب الرسمي حيث عمل المهتمون بالتراث على تجميع وتدوين هذه الحكايات وذلك في التاريخ العربي والإسلامي ومن المدون في هذا الشأن تأتي حكايات الشطار أو "اللس الشريفة" الظاهر بيبرس وكان هؤلاء الشطار أبناء الحرف في عهده وأشهر الشطار .. "الشاطر حسن وست الحسن والجمال".

كل هذه الحكايات تمثل التراث الشعبي وقد كان لبعض دول أوروبا تراث شعبي من القرن السابع الميلادي وما بعده.

تقلبات العصر

إن ذلك التراث يعد قيمة غنية تلهم الكاتب المسرحي بمادة دسمة يمكن من خلالها أن يخرج لوحة متكاملة يجمع فيها شتى الألوان المتناقضة فالمساحة تسع لكل هذه الألوان بدرجاتها المتعددة دون أن تمثل .. والحكاية الواحدة يمكن أن يتصدى لها أكثر من كاتب .. ويمكن أن تعالج في كل زمان ومكان طبقاً لوجهة النظر أو الهدف الذي من أجله لجأ الكاتب إلى هذه الجزئية من التراث .. فإن الأحداث تتشابه

لممارسة التحليل النفسي .. كذلك فإن هناك كوميديات وتراجيديات ومسرحيات لها مشاكل تاريخية .

وقد انتشر هذا الشكل من المسرح ما بين الحريين العالميتين وكان الهدف من ذلك الشكل هو سعي الكاتب إلى الماضي بفرض إنشاد العون منه للحاضر .

وقد شاع ذلك الشكل في فرنسا وإنجلترا وأمريكا بالإضافة إلى بعض بلاد الشرق العربي كمصر متمثلة في مسرح أحمد شوقي وعزيز أباظة الشعري الذي استلهم التاريخ لكي يحققوا من خلاله أغراض متعددة .

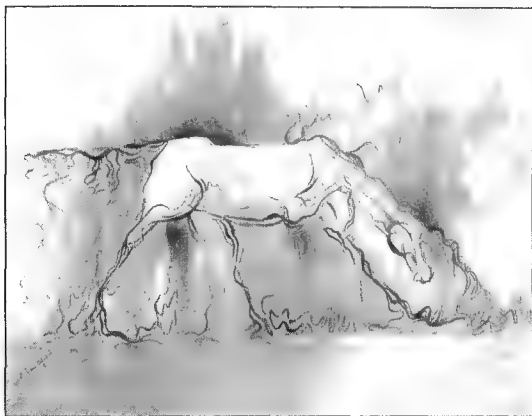
على أن التاريخ هنا يختلف عن التراث في أنه "أي التاريخ" لا بد أن يتوفر له الصديق بمعنى أن تبرز الحدث كما هو دون إضافة أو حذف .. وأن تظل الشخصيات كما هي بمسمياتها .. أي أن الأحداث والشخصيات لا بد أن يظلوا كما هم .. والصورة التي يمكن للكاتب المسرحي أن يتصرف فيها هي أنه يلجأ إلى شريحة محددة من التاريخ يتوفر فيها وجه الشبه في قضية عصرية يمكنه مناقشتها من خلال التعرض لذلك التاريخ .

في حين أن التراث الشعبي يعطي حرية مطلقة للكاتب لكي يختار ويرفض ويبدع سواء في الشخصيات بمسميات جديدة أو بإضافة أو حذف في الحدث نفسه بما يتماشى والرؤية التي اختارها الكاتب لقضية محددة يريد التعرض لها .

فالتراث في المقام الأول مرّن لدرجة أن الكاتب ينهل منه جزئية فتماشي مع واقعه وينسج من خلالها أحداثاً تجمع بين ما وقع بالفعل في حكاية التراث وبين ما يقع في الحاضر لكي يمكنه من أن يحل ويعالج بحرية كاملة خلل حدث وقع بالأمس البعيد ولا يسأل عنه أحد .. ولكن الكاتب في هذه اللحظة يقول بلسان الماضي أن ذلك الحدث أصيب بالخلل لأسباب .. وهذه الأسباب يعددها طبقاً للمعيشة التي تجمع الشبه بينها وبين ما يعايشه .. وهنا يجد الكاتب أرضاً صلبة يقف عليها ويشيد كل ما يحلو له في حدود المنطق المعقول .

كذلك فإن الكاتب حينما يلجأ للتراث فإن ثمة حرية أوسع يمتلكها من خلال شخصياته التي ينسجها لكي تتلاءم مع الواقع المعاش .. ثم لغة يختلفها لكي تتماشى مع شخصياته المسماة .. والحدث يستلهمه من التراث .. لأن وجه الشبه كبير بين حدث الماضي وما يدور في الوقت الحاضر .. وله الحرية أيضاً في تفسير سواء بالإضافة أو الحذف .. فالصديق في النقل ليس مطلوباً والحدث يمكن تأويله إلى ما يريده الكاتب .

في حين أن التاريخ .. أو الدراما التاريخية تستخدم في أغراض متباينة حيث وجد فيها الكتاب فرصاً للكشف عن تصوراتهم الخيالية .. حيث قد استخدم بعض الكتاب تلك الموضوعات التاريخية



انطولوجيا المسرح

بقلم: د. ولفي حمادي
(الكويت)



عملا شاقا . وهذا ينطبق على
نصوص بيكيت المتأخرة .

- كان كتابها لا يدعون أي انتماء
سياسي ولا يجتمعون في أي تيار ولا
يرتبطون بأي فلسفة وجودية كانت
ماركسية أو عبثية ، فقد فقدوا
الرغبة في تقصي أو فهم العالم ،
وكان مسألة المعنى ، معنى العمل أو
معنى العالم صار قضية أخرى لا
تغنيهم ، ما يهمهم هو وصف هذا
العالم وطرح الذات / الأنا التي
تميش أو تنتظر الموت في هذا
العالم. ويذكرها أن العديد من
هؤلاء الكتاب واجهوا أثرا كبيرا في
العالم الغربي وهو مرض السيدا
(نقص المناعة المكتسبة) .

- بالمقابل لا ينفي ذلك لديهم
وجود رؤية شمولية للعالم في
النصوص ، ولو لم تكن هي المحرك
والمحرض الأساسي للكتابة ، هذه
الرؤية تكشف المقصود بمولة كل
أشكال العلاقات الممكنة الاجتماعية
منها والاقتصادية والنفسية والتي
تغيب الفرد والفرادة . وتتسم هذه
النصوص بسمة جديدة فهي واضحة
على مستوى التفصيل ، أي المقطع ،
وأحيانا على مستوى الحكاية ككل ،
وهي لا تعتمد الاستعارة أو الكناية ،
إنما الكلمة المباشرة الفجة أحيانا
وتبدو الاستعارة والكناية هي المرحلة
الثانية والثالثة في القراءة .

- لا تحمل هذه النصوص دائما
معالم النص المسرحي ببنيتها
المعروفة لكن المسرح لا تغيب ، إنها
حاضرة على مستوى الكلمات
المرصوصة على الصفحات ، فهي
إما تحمل معان قوية بحيث تخلق

Michel vinaver والمسرحيات
القصيرة - الدراماتيكل
(المسرحيات القصيرة) لصاموئيل
بيكيت Samuel Becket والتي
تعد استكمالا لما هو معروف ومترجم
. وبعدها تقدم الياس حالتين
خاصتين هما : نصوص الآن كتاب
Alain knapp ولويس كالييفيرت
ولويس كالييفرت Louis calaferte.

اتسمت هذه النصوص بعدة مميزات
منها :

- يصعب تأطيرها في تيار ، وهي
لا تنتمي في الحقيقة إلى أي تيار
أو مدرسة وإنما الكتابة اليوم تحمل
سمة أساسية ، هي التحرر من أي
قواعد أو أعراف مهيم كانت ، ومنها
قواعد العرض الأولية التي تفترض
وجود الشخصيات المكتملة والحوار .
-إن محاولة قراءة هذه النصوص
تحاول تحديد معالم أساسية
للكتاب المسرحية اليوم من جهة
ومن جهة أخرى للحركة المسرحية
بشكل عام .
-أغلب هذه النصوص هو ذو
طابع أدبي .

*- انتولوجيا المسرح الفرنسي
الحديث ، إعداد وترجمة ماري
الياس ، دار المدى للثقافة والنشر ،
دمشق ، ص ٢

١- المرجع نفسه ، ص ٥٠
- تبدو هذه النصوص واضحة
ممكنة تفهم بحرفيته من القراءة
الأولى بينما كانت نصوص المرحلة
السابقة عليها عصية على الفهم من
القراءة الأولى ، أو أن قراءتها تبدو

الكلام والصمت التي بدأت مع القرن الماضي عند تشيخوف واستمرت مع بيكيت ونثالي ساروت، كذلك ابتعدنا عن إشكالية الشخص/ الكلمة ، التي لا تعي الواقع ولكنها تقوله . الكلمة تقول الواقع ولكن من منظور صاحبها وذلك عبر المونولوجات الطويلة أو الجمل المبثورة .

- تحولت الشخصية وخاصة على مستوى الهوية فهي قبل كل شيء صوت متكلم يأخذ هويته من شرط الكلام أكثر من أي شيء آخر (أي سياق الكلام) . ولكننا هنا بعيدون جدا عن مفهوم الحوار التقليدي في المسرح الذي كان عماده العملية التبادلية التي تراكم المعلومات المنطقية عبر التحاور .

بعد التحليل والعرض الذي أمدتنا به ماري الياس من خلال ترجمة هذه النصوص وإعدادها يطرح سؤال حول كيفية قراءة هذه النصوص ، أي تحليلها فهي تستعصي على أساليب ومناهج التحليل المعروفة والمتبعة التقليدية منها أو حتى الحديثة (البنيوية والسيمولوجية) فالشخصية تحولت إلى صوت أو صورة ذات نموذج في آن واحد وليست نمذجا لأي فعل وهي عنصر تحكم به قوى أخرى عديدة تحاول أن تستوعب ما يجري لها ، ثم أن الصراع توارى في أعماق النص التي تعودنا عليها ، المسرحية تشكل عالما مختزلا مصورا على خشبة . هل نقرأ هذه النصوص كما نقرأ الشعر ؟ أم نسعى لإيجاد مناهج جديدة (١) ؟

مساحة للتخيل عند المتلقي فتختزن مسرحيتها في داخلها وفي بعدها الشعري ، كما في نصوص لاغارس وكولتيس وكتاب ، أو أنها تحمل بعدا ساخرا لعبيا على المستوى اللغوي فتمسرح وتتقد كما في نصوص كالفيرت وفيناقر .

- التصور الإخراجي : تفرض هذه النصوص تعاملا جديدا من الناحية الإخراجية ومن حيث أداء الممثل ، بالتالي النص فهو نص وعرض في آن معا ، وهو ما يمكن تسميته بعرض الذات لأن النص حتى لو كان عبارة عن سردها لانا متكلمة فهو ليس مونولوجا بمعنى الكلمة ، فمن الواضح أن صاحب الكلام يسعى إلى التواصل ولو مع القاري .

- بنية الدراما في هذه النصوص : هناك خروج تام عن إشكالية الدراما ومكوناتها من صراع وإيهام بما هو حقيقي . وهي ما يمكن أن نسميه الدراما الجديدة والشعر الغنائي الجديد . كذلك هناك انعتاق من إشكالية المسرحية . فالمسرحية لا تحقق حصرا في التوضع في فضاء ملموس (أي مكان) وإنما قد يكون فضاء تجريديا بحتا .

واللعبة المسرحية فيها تكمن في الأداء الصوتي والنص السمعي ، في نص يقرب من الشعر . ولكن من المؤكد أن النص هنا يتخطى الإخراج ، ولا مكان للمسرح صاحب نص العرض الطاغية وتظن ماري الياس أن النص عاد في هذه النصوص واحتل المرتبة الأولى .

- وكأن القول استعاد مكانته في المسرح وكأننا انتهينا من إشكالية

لذلك قد تكون كل عملية إخراج مثل هذه النصوص تخيلا لأجوائه الكلام / الخطاب الذي يتطور على إيقاع تطور التفكير في ذهن أي شخص . في نص روبرتو زوكو ، تدور الثيمة الأساسية حول جاذبية الموت " موت طقسي " بالنسبة للكاتب وبالنسبة للشخصية الرئيسية روبرتو . إنها الرحلة التي طالما حلم بها وتكلم عنها البائع في " عزلة حقل القمح " الرحلة إلى المصير الموت الموجود في نصوص كولتيس كهاجس دائم .

المسرحية مستوحاة من قصة حقيقية عن مجرم اسمه روبرتو زوكو عاش في إيطاليا وقتل مفتش شرطة ، يكتشف بعد أن يتم القبض عليه بأنه مختل عقليا وسبق له وأن قتل والديه ، يتم توقيفه ويوضع في مصح عام ١٩٨١ ولكنه يهرب . لكن الحافز المباشر للكتابة بالنسبة لكولتيس لم يكن الحادثة بحد ذاتها وإنما صورة للمجرم كشخص مطلوب للعدالة عممت وراها كولتيس في محطة للمетро ، شدته الصورة وتابع القصة واستغرب سلوك المجرم الشاب الذي تم القبض عليه بفضل شهادة مراهقة كانت صديقته في السابق ، وعرف أن الشاب انتحر بعد أن تم القبض عليه . استهوته الشخصية فحولها إلى شخصية شبه أسطورية كانت كناية عن العنف بعيدا عن مفهوم الخير والشر . الكتابة هنا كما تقول ماري الياس - تشكل أسلوبا جديدا أقرب إلى التراجيديا الاغريقية . تتداعى الأفكار في هذا النص

قراءة في بعض النصوص منها " روبرتو زوكو "

ويمكن استجلاء بعض خصائص هذه النصوص من خلال نص عنوانه " روبرتو زوكو " Roberto Zucco للكاتب المسرح برنار ماري كولتيس Bernard Marie koltes (وهو أحد كتاب الجيل الجديد من المسرحيين الفرنسيين والأوروبيين - بعد جيل الخمسينات - إن لم يكن أهمهم (على حد قول ماري الياس) . أما المسرحية فتطرح ثيمة أساسية في عالم كولتيس وهي ثيمة العنف : العنف العائلي والعنف المجتمعي . وبعد ثلاث سنوات كتب نصا بعنوان " في الليلة ما قبل الغابات تماما " وهو عبارة عن مونولوج طويل من دون أي توقف كأنه يعبر فيه عن حاجة ملحة للكلام والبحث عن الفواصل . أصيب بمرض السيدا ففعل في إيقاع كتابته ، وصدرت له نصوص مثل " روبرتو زوكو " وفيه تظهر شخصية شاب قدره الموت و نص آخر وهو " في عزلة القطن " ترجمة حنان قصاص حسن .

شكل المكان عنصرا مهما في هذه النصوص وهو مكان لقاء ومكان الخطاب ، وكذلك الخطاب الذي يأتي أساسا على شكل مونولوجات هي كناية عن العزلة والغربة وغياب التواصل . وهذا الخطاب الذي يحمل مستوى شعريا عاليا يحول هذا القول إلى نص أقرب إلى القصيدة النثرية ويجعل أنواع الكنايات والاستعارات ممكنة ، وهذا ما يعطي النص بعدا عاما يتخطى البعد الخاص .

بل تسيطر كونها تشكل الثيمة الأساسية في النص :

زوكو "... أظن أنه ليست هناك كلمات ، ليس هناك ما يقال . يجب أن نتوقف عن تعليم الكلمات . يجب إغلاق المدارس وتوسيع المقابر . على كل حال . سنة ، أو مائة سنة ، سيان . عاجلاً أم آجلاً سنموت جميعاً ، كلنا . وهذا ما يطرب العصافير ، هذا ما يضحك العصافير " (٢)

لم تتج العلاقات الشائبة ذكورة / أنوثة من سياط الكاتب ، لم يواز بين الاثنين ولم يتحيز لأحدهما فيقول عبر الأخت :

" إن الذكر هو الحيوان الأكثر قرها من بين كل الحيوانات المقرفة على وجه الأرض ، الذكر له رائحة أشمئز منها إن الذكر قدر ، الرجال لا يفتسلون ، يتكون القذارة والسوئل المقرفة ، التي يفرزونها تتراكم عليهم الرجال لا يشمون بعضهم بعضاً إذ لهم جميعاً الرائحة ذاتها ... (٤)

في مجال آخر يصدر صوت آخر فيقول :

" هناك دائماً امرأة تخون صوت : لولا النساء لكنا كلنا

أحراراً (٥)

أثار هذا الكاتب كثيراً من القضايا التي ما زالت تتصارع في فلكها الانسانية (الذكورة / الأنوثة) ولكنها تتوج بقضية الموت ، إذ يدمج الكاتب بين سيرته / الأنا / الذات التي تبرز بوضوح في حوارات الشخصيات ، مستغلاً أسلوباً تكثر فيه الكناية

حول موضوعات شيقة تكشف عن بعض مفاهيم اجتماعية ما زالت تتحكم بالقيم الأخلاقية ، ترجمتها ماري الياس بلغة لم تخل بمناخ النص الأصلي ولا بلغته ولا بإيقاعه ، ومن هذه الأفكار الشر التي ينجلي في الحوار التالي :

لحارس الأول : "... كيف يمكن لأحدهم برأيك أن يخطر له أن يطعن بالخنجر أو يخنق ، كيف تخطر له الفكرة ثم كيف يقدم على التنفيذ ؟ الحارس الثاني : " إنها نزعة الشر " (١)

١- انتولوجيا المسرح ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .

ثم فكرة العذرية :

الأخت : أنت طفلة ، أنت عذراء صغيرة ، أنت عذراء أختك الصغيرة ، وأخيك ، وأبيك ، وأمك . لا تقسولي لي هذا الشيء المرعب . سأجن . ها أنت قد ضمت ، ونحن جميعاً ، ضعننا معك " (١) .

ويعبر الكاتب بأسلوب صادق وشفاف تؤكد ترجمة ماري الياس ، عن مشاعر الأخ تجاه فقدان أخته عذريتها ، فيقول :

الأخ : " لا شيء يمكن أن يبيكني ، إلا أن تصاب أختي الصغيرة بمصيبة

كبيرة . لقد راقبتها ، ولكنها أفلتت من بين يدي هذا المساء . أفلتت مني بضع

ساعات اقتطعتها من سنوات وسنوات من المتابعة . إن المصيبة تحتاج لوقت أطول لتقع (٢)

وتسود فكرة الموت في النص ، لا

والاستعارات:

"زوكو : أديروا وجهكم نحو الشرق وسيتحرك بهذا الاتجاه وإن أردتم وجهكم نحو الغرب فسيبتعمكم" (٦)

صوت : كيف يمكن أن يتحرك شيء هناك فوق ؟ كل شيء مثبت هناك منذ الأزل ، مستمر تماما " (٧)
١- انتولوجيا المسرح ، المرجع السابق ، ص ٢٧ .

٢- المرجع نفسه ، ص ٢٨٠

٣- المرجع نفسه ، ص ٦٠

٤- المرجع نفسه ، ص ٨٨

٥- المرجع نفسه ، ص ٩٦

٦- المرجع السابق ، ص ٩٧

٧- المرجع نفسه ، ص ٩٧

اختبرنا أيضا الكلام عن نصوص كاتب فرنسي آخر هو جان لوك لاغارس ، حيث تسد الذاتية العالية وثيمة الكوت الوشيك التي تشكل هاجسا أساسيا في أعماله تنتظم حولها كل المواضيع الأخرى .

لم يلتزم في نصوصه بنوع أو جنس أدبي . رغم ذلك يعتبر كل ما كتبه لاغارس من نصوص سردية أو حواريات شعرية مسرحا ، لأن هذه النصوص تحوي بعدا مسرحيا عاليا على المستوى السمعي . الكتابة السردية فيها تتداخل بالكتابة المسرحية . . يستخدم صيغة المستقبل في الماضي ، وهو استخدام لافت للنظر في كتاباته بشكل عام لأن الكتابة بالنسبة إليه بحاجة إلى هامش زمني يضع الأشياء أما قبل أو بعد . وهذا يعني أن جان لوك لاغارس يرفض مفهوم هنا / الآن الذي يشكل أساس العلاقة المسرحية

ويشكل أيضا أحد الأسس الهامة في التمييز بين الأنواع الأدبية .. كتب وأخرج أغلب مسرحياته ، وكب بأسلوبين : أسلوب الكولاج ، أي لصق ببعضها البعض وأسلوب الاسترجاع . والمسرحيات التي كتبها بأسلوب الكولاج هي النصوص المعدة عن مسرحيات أو نصوص معروفة . كان يكتب ويلعب بالزمن ، فالسرد يتمسرح عنده عبر استحضار الماضي أو الآن ، وهذا اللعب بالزمن هو الذي يمسرح السرد ، لأنه يدفع القاريء إلى تخيل النص وكأنه يحدث أمامه الآن . .

في مسرحيته " قصة حب " يكسر الإيهام على مستوى الكتابة - كتابة المسرح - الذي يشكل الثيمة الأساسية في النص (فالتنص يكتب خلال العرض) وهذا يؤدي إلى الخلط بين الدور والممثل والشخصية . الكتابة هنا تشي كما تقول الياس - بكل خباياها وتظل رغم ذلك عصية وغير مكتملة ، فلا نعرف الموضوع ولا الكاتب ولا الحكاية ولكن رغم ذلك المسرحية موجودة .

ثم الآن كتاب الذي يعتبر رجل مسرح فرنسي شامل : ممثل وكاتب ومخرج ، ويعتبر أيضا من أهم الاختصاصيين ببريشت في الغرب ، ثم تعامل معه تعاملًا نقديًا حيث حاول في ما بعد تخطي بريشت بابتكار أسلوب تعليمي للممثل يدمج فيه بين الواقعية النقدية عند بريشت وستانسلافسكي في إعداد الممثل .

تنتمي كتابته للمسرح الحديث رغم أنها تتبنى صيغة قد تبدو

تقليدية ، الحوار والمونولوج فيها يشبهان شكل المخاطب في المسرح التقليدي ، لكنها في الحقيقة تختلف عنها جذريا مما يجعل صفة السهل الممتنع جدا لهذه النصوص الجذابة كموضوع وكطور درامي .

وقد اعترضت الترجمة لهذه النصوص صعوبتان نابعتان من خصوصية هذه الكتابة : غياب علامات الترقيم في النص ، واستخدام لغة الحياة اليومية المحلية التي تبدو ناقصة وملتبسة حتى مع وجود السياق العام للقول . والصعوبة بالنسبة للترجمة - على حد قول المترجمة ماري الياس - تكمن في عدم إمكانية التأويل التي تتطلبها أصلا الترجمة لأن التأويل سيمحي بعدا أساسيا في النص القائم على الالتباس الذي هو أساس درامية النص . ولا يمكن للترجمة هنا ، أو في النصوص الأخرى من هذه الانتولوجيا أن تسعى لأن توحى بمعنى أكثر مما يوحيه النص الأصلي . ذلك لأن النصوص تعتمد على حوارات تختلف عن حوارات الحياة اليومية خطابها موظف إبلاغي من الدرجة الأولى ، اقتصادي بكل ما فيه من معنى) . بمعنى أن النص هنا يستخدم آلية الحوار أو الكلام المستخدم في الحياة اليومية ، كمبرر للظلام ثم يقوم بتفريب هذا الكلام / الخطاب عن وظيفته المعروفة لخلق شيء جديد موظف لتفعيل السيرورة

الدرامية . الحوار يبدو مفككا غير تواصلية ولكنه يدخلنا في الحميمية الفردية الشخصية . بعد ذلك ومع التراكم يتحول الحوار إلى تواصل لا بل يتحول التواصل أو ضرورة وجود الآخر المخاطب إلى موضوع أساسي في النص .

لا تتخلّى هذه النصوص المسرحية الفرنسية عن العلاقة مع الواقع والحياة اليومية والهواجس والهموم الانسانية . وعندما قامت ماري الياس بترجمتها ، مدققة في المصطلحات والمفاهيم المتوفرة بكثرة في هذه النصوص ، ولا سيما أن ماري بذلت جهدا لافتا حتى تبقي على إيقاعات النص ومناخه الفرنسي بلغة عربية إبلاغية ، وقد أسهم هذا الإعداد والترجمة بوصلنا بما قد فاتنا من نصوص مسرحية غريبة ، لم نزل نجهل حتى اليوم قسما كبيرا منها .

كما رد هذا الإعداد وهذه الترجمة على تساؤلات القاريء العربي عن مصير المسرح وخاصة الفرنسي بعد اتجاهات العبث واللامعقول التي عرفناها عبر ترجمة الستينيات ، الأمر الذي يستدعي وبإلحاح تشييط حركة الترجمة ، لنتمرف على مستجدات مسرح ما بعد الحداثة الأوروبية وليس الفرنسية فقط بل الأوروبية والإميركية والآسيوية .

كلام .. في الآداب

بقلم : د. خالد الشايجي
(الكويت)

الموقف الأدبي

كلام .. في الآداب

بقلم : د. خالد الشايجي

(الكويت)

بها من سوء هو من سلوكيات الكاتب نفسه وذلك لعدم قدرته على توظيف الأحداث الاجتماعية المختلفة- وما أكثر تنوعها- بصورة فنية محترفة، وعرض حقائقها من إيجابيات وسلبيات يمتليء بها واقعنا وراثنا حتى يعرف القارئ- أي قارئ وخاصة الجيل الجديد- على أية أخلاق بُني هذا المجتمع ويعرف الفارق بين أخلاق اليوم والأمس وبين الحب العفيف البناء وبين الحب الفاضح المخرب، وبين التعاون والملاقة الحميمة المخلصة وبين الملاقة الأنانية التي لا تراعي غير المصلحة الشخصية البهتة التي أدت بنا اليوم إلى الجشع والتفكك وإنكار الانتماء والوطنية على أن يكون ذلك بصورة أخلاقية مؤدبة وبعيدة عن اللهجة العامية، وإلا كيف يمكن بناء أمة بلا تراث وبلا أخلاق حميدة؟ ليس هنالك مجتمع يخلو من السوء أبداً ولا في أي عصر من العصور، ولكن أن ننزع إلى جمل السوء السمة الظاهرة والسائدة في المجتمع، فهذا ليس من الأدب ولا من الأخلاق في شيء اللهم إلا إن كانت نفس الكاتب متشائمة ولا ترى غير سيء الأعمال أو أنها تربت في بيئة من هذا النوع فتراها لا تكتب إلا فيه.

الأدب عند العرب يعني التهذيب وحسن الخلق وهو أجمل سلوك يتحلى به الإنسان، وأكثر أدبنا في هذه الأيام يُكتب بطريقة غير مألوفة، فهو يلتقط أسوأ سيئات المجتمع ويتخذها مواضيع في شتى أنواع الكتابة بحيث يظهر لنا أن هذه سمات كل المجتمع، ويبدو لنا ذلك أكثر ما يبدو في القصة، والشعر الحديث خاصة.

وحرى بالأديب الحقيقي أن يكون مُصلحاً من خلال ما يكتب لا أن يكون مُشهوراً وقاضحاً خاصة في هذه الحقبة المنحطة من حياة الأمة العربية كلها والتي هي بحاجة أكثر ما تكون إلى الإصلاح لا الإفساد، لاسيما وأنه عضو في هذا المجتمع له ما له وعليه ما عليه، وكثيراً ما يبدو لنا في هذه القصص والأشعار ركازة اللغة وضعف التعبير وجهل بأصول وقواعد اللغة العربية وفقر إلى الخبرة وقلة الحصول الأدبي وضيق الأفق، والأسوأ من ذلك هو أنها تكاد تكون سيرة ذاتية ونظرة للكاتب من خلال مشاكله الشخصية أو شخصيته المعقدة إضافة إلى الافتقار إلى خبرة الممارسة الحياتية، مما يعكس الصورة السيئة التي أخذها الكاتب موضوعاً لقصته في عكس اتجاهها بحيث يبدو أن ما

نعم ... هناك حرية في الرأي وأن نقول ونكتب ونفعل ما نريد ولكن في حدود، وهناك ديمقراطية... نعم، ولكنها صنوان لا يفترقان فليس من الممكن أن تكون هناك حرية فاعله بدون ديمقراطية، فالديمقراطية هي المشاركة وتفعيل حرية الرأي، كذلك لا يمكن أن تكون هناك ديمقراطية دون حرية في الرأي، فكيف لنا المشاركة دون الحرية؟ على أنهما - الحرية والديمقراطية - يجب أن تقوما على العدالة والصدق والوضوح.. وإلا فالكذب والنفاق وعدم الثقة في كل ما حولك ومن ثم الخراب.

... وهذا ليس موجهاً إلى نخبة معينة من الناس بل هو للجميع، فبدون الأدب الحقيقي الذي يصقل الشخصية المجبولة على صدق الانتماء والبناء الوطني، ترى الأناثية التي نعيشها اليوم وحرية الأنا أو ديمقراطية الأنا فقط، وإذا استطاعت أن تصل إلى موقع مؤثر والاستحواذ على شخص ضعيف فسوف تضع الكثير من الأخلاق الحميدة... وما أحتاجنا اليوم إلى أدب الأخلاق.



القصيدة أمّ العالم

بقلم: بثينة العيسى
الكويت

القصيدة أمّ العالم

القصيدة أم العالم

بقلم: بثينة العيسى
الكويت

فإنني أسمح لنفسي بإهدائك الأفعى
بأكملها.."

(رسالة شارل بودلير)
القصيدة أم العالم

عندما قرأت رسالة بودلير لأوّل
مرة شعرت بأنني ألجُ يوتوبيا ما،
كما لو أنني أكتشف الشكل الحلم
للعالم: العالم حيث لا رأس ولا ذيل،
لأن كل شيء يكون في الوقت ذاته
وبالمنابذة رأساً وذيلًا، حيث كل شيء
يطفو على السطح، حيث العدالة في
توزيع النور والظل على الموجودات :
لا فوارق، ولا طبقية، ولا هرمية، ولا
مركزية، وبالتالي ليس ثمة كائنات
حزينة قابضة في القيعان الأسنة،
يمارس عليها العالم إرهاباً تبرره
النواميس الرائجة..

كان أوّل ما تبادر إلى ذهني، وأنا
أقرأ جسد الكائن الذي " لا رأس له
ولا ذيل " هو التقسيم الأرسطيّ
لمفردات العالم إلى رأس وذيل،
والذي غالباً ما يستخدم للتفريق بين
الذكر والأنثى: الأنثى ذيل، الذكر
رأس، الأنثى ذكر شائه، الطمخ منيّ
فاسد ١ .. وكل هذه الأمور التي -
شئنا أم أبينا - ما تزال ذات حضور
في ثقافتنا المعاصرة، وإن كنت

● جوهر الفكر الأنثوي هو
الترابطية والقدرة على رؤية الكلية
بشكل صحي وفعال .

● النص الحقيقي هو الذي
ينسجم جوهره مع ملامحه .. الذي
يتحرر الشكل فيه من شكلانيته .

البيان الأوّل لقصيدة النثر
" صديقي العزيز

أبعث إليك يعمل صغير يمكننا
أن نقول، من دون أي إحساس، لا
رأس له ولا ذيل، بما أن كلّ ما
يحتوي عليه يكون في الوقت ذاته،
بالمنابذة وبالتبادل، رأساً وذيلًا،
أتوسّل إليك أن تقدّر كم هي مريحة
وعلى نحو مدهش هذه التركيبة؛
لك ولي والقارئ. يمكننا أن نقطع
أينما شئنا! أنا في هواجسي، أنت في
المخطوطة والقارئ في قراءته؛ ثم
أكبح جموح القارئ إزاء سياق لا
منته تحيكة غير ضرورية. إنزع
فقدارة، وسرعان ما سينضم ويكل
سهولة جزءا من هذه الضائتازيا
المتلوّية. قطعها أوصالاً عدة، ترأّن
لكلّ وصلة وجوداً مستقلاً. وعلى
أمل أن تنبض بعض هذه الأوصال
حياة بما يكفي لتسليك وتسرك،

- أنثوية العلم، د. ليندا شيفرد. ص ٢٨

أعرفُ بأن كلاً من موقف بودلير وأرسطو ينتميان إلى سياقين مختلفين وهاجسين مختلفين، ولكن ماذا لو أقمنا قراءتين متوازيتين في موضوعين نقرّ لكل منهما بالاتصال ومع ذلك نتحسّس مواطن الالتقاء بينهما؟

أقصد، ماذا لو قرأنا المنجزات الفعلية "شكل" قصيدة النثر البودليرية داخل مجتمع يتبنى التقسيم الأرسطي لمفرداته إلى رأس وذيل بناءً على اعتبارات كالجنس أو العرق أو غيرها؟ لا أستطيع أن أمنع نفسي من السؤال.

.. إن قصيدة النثر، ومن هذا الباب تحديداً، تكشف لي عن وجهها النحيل، لأنها تجيء قبل أي شيء لتقوّض هذا التقسيم، وتهب الوجود منظوراً بديلاً، منظوراً أكثر عدالة برأيي، حيث لا رأس ولا ذيل، وكل شيء هو رأس ذاته وذيل ذاته، وكان ذلك يعني أن لكل إنسان أن يختار أن يكون رأساً أو ذيلاً طالما أن فرص الحضور والتأثير متساوية، هل معنى ذلك أننا نكتشف بالشعر المعنى الأصلي للحرية بصفتها اختيارنا المحض؟ هل معنى ذلك أن لا سائد ولا متنحي، لا مركز ولا هامش، لا نسق مؤسساتي ولا خطاب مضاد.. بل جميع المفردات المتناقضة والمختلفة منتشرة في النور، وكل شيء بالتالي هو اختيارنا الحر؟

أصبح جسد القصيدة هو الشكل الطوباوي للعالم، الشكل الذي أحلم به على الأقل، الشكل اليوتوبي، الشكل الحلم، لم أشك بأن موقفنا من الشعر هو رديف موقفنا من

الوجود، أن موقفنا من الشعر هو موقفنا من الوجود، لأن الشعر هو موقفنا من الوجود وظهور من ظهوراته، والأمر بالتالي لا يحتمل أي نوع من الانقسام أو التناقض الداخلي، فلا يمكن أن أكتب قصيدة النثر دون أن أكون، وفي صميمي، أحلم بهذا الشكل المثالي للعالم، العالم حيث لا رأس ولا ذيل.

من هنا تخلق إيماني بأن الشعر هو فعل هدم وفعل بناء مواز لهذا الهدم، الشعر / الكلمة الفاعلة، لا يقبل بأنصاف الحلول ولا بأشباه الآراء، إنه ينقض هذا التقسيم البريري للعالم ويوفر في الوقت ذاته الشكل البديل، فالأرض الرؤوم تنساب أمام أنظارنا مسطحة تماماً لتترك جميع الآراء واردة وكل الاحتمالات ممكنة وكل الممكنات محتملة و.. ليس ثمة جنس سائد على جنس، أو فكر مسيّد على فكر، وليس ثمة تفوق لأحد يتكئ على اعتبارات سالفة كالجنس واللون والعرق وغيرها، حيث التفوق والتميز ينبعان من حقيقة الفعل وحدها.

من هنا، أمنتُ بأن الشعر- ومن هذا المنظور- هو جنة هذا العالم، ومن هذا المنطق، سيكتف الشعراء عن كونهم "يقولون مالا يفعلون"، وسيتعطل الناموس القبيح القائل بأن "أعذب الشعر أكذبه"، وسيتحرك العالم صوب شكل أكثر عدالة ومنطقية، سيصبح الصّدق هو المنطلق الجمالي للقصيدة، وسيصبح الشعراء أكثر قرباً من ذواتهم و.. فكيف لا يكون ذلك، إذا

.. ماذا عن شاعرة أنثى؟ لا بد
وأن تجيء صورة القصيدة مختلفة،
فإن توصف القصيدة كأنثى مغناج
من شأنه أن يكون سخافة في عين
الأنثى الشاعرة، كما أنه ليس من
الحقيقة بشيء أن نعتبر القصيدة
فارساً أسمر على حصان أبيض!
ومن هنا - أيضاً - يتكشف الوجه
الذكوري الآخر لهذا التشبيه، إنه
يعتبر الشعر حكراً على الرجال!
نعم القصيدة أنثى، ولكنها ليست
عشيقة الشاعر الفحل، بل هي أم
للعالم بأسره.

جغرافيا التناغم

لو أعدنا قراءة الفلاسفات
الأنثوية، باعتبارها شبكة من
العلاقات التي ننظر من خلالها إلى
الوجود، واستقرنا أوجه التناغم
المثيرة بينها وبين موقف قصيدة
النثر من العالم، أي أنفاق مضيئة
ستفتح أمامنا ثمة جسر يمتد بين
جسد القصيدة، وبين الروح الأنثوية،
لا يسمنا إلا أن نلاحظ متانته
وحقيقته.

إن هذه الورقة تهدف بالدرجة
الأولى، ومن خلال إعادة قراءة
الفلسفة الأنثوية، أن تصل إلى
احتواء وفهم أفضل لقصيدة النثر،
بصفتها "ضرورة" ثقافية، وليست
وجهاً شكلانياً للحدائث.

وهكذا بدأت أعيد قراءة
مراجعي التي استقي منها مفهومي
عن الأنثوية، هل يصح القول بأن
الأنثوية كمنظور قادرة على تبرير
ضرورة "قصيدة النثر على جميع

كانت القصيدة تكتب وهي تحمل في
أبسط سماتها الظاهرة ثورة ضد
الأشكال المفروضة، القصيدة،
بشكلها هذا، تعيد ترتيب العالم،
تعيد صياغته، تكوننا بقدر ما
نكونها، تتساق برشاقة إلى وعينا)
ولا وعينا أيضاً (لتتحسس شاعرية
وعدالة موقفها من العالم، عندما
تشير إلى الظل والهامش والمتنحي
والمقصي والمختلف والآخر ..
عندما تتعامل معنا، نحن مفردات
هذا العالم، بمنطق المساواة والعدل.

.. نعم القصيدة أنثى، ولكن!

كثيراً ما يشبه الشعراء القصيدة
بأنثى الفنج باذخة التفاصيل، الغانية
التي تجيء متمهلة في مشيها
متمايلة تتهادى لتفرز في الكون
أصناف الإيحاءات، وهي وحدها
القادرة على شد الشاعر من ياقته أو
من ربطة عنقه إلى عالم التهاويم
والشعر..

وكثيراً ما بدا لي هذا التشبيه
وجهاً مخادعاً (آخر) للذكورية، فهو
يشي ظاهرياً بأنه يحتفي بالأنثى
بصفتها ربة الشعر وربيبته، إلا أنه لا
يتعامل معها إلا من منطق شبيقي
محض، وهي لا تمثل في النص
غالباً إلا من خلال القلائد
والضفائر والأرداف والأساور.. إنها
تجيء بغرض أن "تثير" في الشاعر
شهوة "الكتابة، تجيء لتحرضه
بالدرجة الأولى، من خلال سماتها
الظاهرة / الساحرة، الموحية،
الإيروسية في كثير من الأحيان.

بعيد، مع ما ذكرناه حول قصيدة النثر التي تجيء بلا رأس ولا ذيل، لكونها بالدرجة الأولى، ومن خلال شكلها الأفقي المنتشر (الذي يخدعنا لوهلة بخفوفته الظاهر) ثورة ضد الإقصاء، ورفضاً للأشكال المفروضة التي لا تتكون استجابة لضرورة داخلية بقدر ما هي - الأشكال - ابنة بارة " غبية " لنسق متعسف سائد، ويكونها - أي قصيدة النثر - تعيد ترتيب العالم، تعيد صياغته، وتعيد صياغتها فيما نحن نستجيب لشكلها الذي نكتبه، تؤثر فيها بقدر ما تؤثر فيها، تكوننا بقدر ما نكونها، تكتبنا بقدر ما نكتبها..

أنا هنا، لا أزعم بأي شكل، بأن قصيدة النثر هي ابنة شرعية للفلسفات الأنثوية، بقدر ما أشيرُ إلى " البريق المشترك " بين الاثنين، الهدف والحلم والسؤال..

ويصراحة، لم أظن للحظة بأن بودلير قد قصد تقويض التقسيم الأرسطي للعالم إلى رأس وذيل، خاصة وأنه يتبنى ذات الآراء حول المرأة،^٢ ولكن ما يعنينا هنا ليس أنثوية بودلير ولا ذكوريته ولا حتى تناقضاته التي ما هتئ يحتفي بها، ما

إن الأنثوية كفلسفة ليست بذات الارتباط بالجنوسة، فكلمة " الأنثوية " تشير إلى صفات " كامنة " في الوجود البشري عموماً: رجالاً ونساءً ٢ على حد سواء، وتعرّف بصفتها بهذا يهدف إلى تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية، فهي لا توضع إلا في سياق نقد الحضارة، وهذا يكشف عن علاقتها بفلسفة ما بعد الحداثة.

إن الأنثوية كمنظور، تهدف إلى إعادة الاعتبار لجملة من المبادئ التي تم إقصاؤها ونبذها وإعطاها صفة " الدولية " أو " تهميشها " من قبل النسق الذكوري المهيمن، إنها تبحث في أصول الفكر الإقصائي وتفضحه، وهي تؤكد على ضرورة الاختلاف، والتعدد، والاحتفاء بالتعدد، وأن هذا الإقصاء التعسفي للأخر المختلف، سواء من حيث الجنس أو اللون أو العرق أو .. هو مما أدى إلى " خلل واعتوار " أصاب الحضارة وأمراض الإنسان، إن الهدف الذي تضحه الأنثوية كفلسفة لنفسها هو أن تعيد التوازن إلى العالم.

يتطابق هذا الموقف إلى حد

٢ - أنثوية العلم، د. ليندا شيفرد ص ١٠

٣ مثل قوله " المرأة لا تحذق الفصل بين الروح والجسد، إنها ساذجة مثل الحيوانات .. الساخر قد يعزو ذلك إلى كونها لا تملك غير الجسد " (اليوميات - شارل بودلير، منشورات دار الجمل) وهذا قولٌ أرسطي حتى جذوره، ولكنه على مستوى آخر، كرس شعره في مناطق أخرى لتمجيد المتحج والاحتفاء بالتعددية، وطالما أنه كشاعر ما فتئ يطالب بحق الإنسان في التناقض علينا أن لا نزعج رؤوسنا في محاولة تبرير تضارب أفكاره!!

عندما يوجه لي سؤال: هل تكتبين للمرأة؟ كنت أجيب على الفور، وكان هذا السؤال هو بمثابة التهمة لنصي، بأنني أكتب للإنسان بكل حالاته، وأزفر مرتاحة لأنني نجوت من الوقوع في شرك "التطرف" الجنساني، لأن جل ما كنت أخشاه هو أن تلصق بي صفة "نسوية" والتي غالباً ما ترتبط في ذهني بصورة امرأة غاضبة تحرق مشد صدرها، لم أكن أريد هذه الصورة، لم أرغب للحظة بأن يكون الرجل عدوي، حتى لو كنت عدوة في نظره، رغم أن اتخاذ موقف كهذا يبدو شديد الإغراء (بصراحة!)، ولكنني أجد بأن من العبث أن يحارب الإلقاء بالإلقاء، والإقصاء بالإقصاء، عوضاً عن ذلك، كنت مؤمنة بخصوصيتي كأنثى، وأحب أن أتخيل العالم مكاناً عادلاً يحتفي بالاختلاف ويمتبره ثراءً، وكنت أتساءل، هل ستتحول هذه المرأة إلى رجل لو حرقته مشد صدرها؟ أو هل تريد هذه المرأة حقاً أن تتحول إلى رجل؟ لماذا سترغب أي أنثى بأن تتحول إلى رجل بعد أن جربت أن تنغمس في ذاتها وتكتشف إمكاناتها الخسبة على جميع الأصعدة؟

.. قرأت "أنثوية العلم" لـ د. ليندا شيفرد، الأمر الذي أحدث مصالحة بيني وبين المصطلح، لاسيما بعد أن عرّفت شيفرد

يعنيها هو أن ننطلق وحيدتين مع الفكرة، نستجوب إمكاناتها، ونتحسس حدودها، حيث "القصيدة بلا رأس ولا ذيل" أو كما درجت التسمية "قصيدة النثر"، فقصيدة النثر هي هنا، أماناً، نقرأها كل يوم، ونقرأ فيها الاحتفاء بالشكل البيوتوبي للعالم، ونقرأ فيها الثورة على الأشكال والأنساق الذكورية، وسواء قصد بودلير هدم الفكر الأرسطي أم لا، نجد أن قصيدة النثر تحقق ذلك كل يوم، إنها - بذاتها وبعيداً عن بودلير - ثورة أو تزيد.

هل ما زالت القصيدة إذاً، وهي بهذا الشكل المرهف / القوي، أنثى الفنج الأثيرية على مائدة الشبق الفحولي؟ أم أنها تتحول إلى كائن أكثر مسؤولية، أكثر إدراكاً لذاته وممكناته، أكثر وعياً ومن ثم أكثر قوة، رغم أنها - وهذا واضح - مخلوقة رقيقة الجلد؟

إن قصيدة النثر، بموقفها الأنثوي من العالم كائن مسؤول، كائن حر، فهي فاعلة ومؤثرة، وهي تقلق على العالم وتحيه وتماقيه، تدافع عن حقوق الهامش في الحضور والتعبير، وهي سفيرة الحرية وأول المحتفين بالاختلاف، ومن ثم بالخصوصية، إنها تأخذ العالم كله في حضنها، والعالم هو طفلها غير المهذب الذي تحاول أن تحسن تربيته من خلال إيقاظ كوامنه المنفية في الهامش وتعريفه بنفسه أكثر.

الأنثوية والعالم

٤ ترجمة د. يميني طريف الخولي، الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة.

أن نتخلص من التنين الشرير
فتتوازن قوى الطبيعة، المذكرة
والمؤنثة، على سطح العالم، ليصبح
العالم أكثر جمالاً؟
إن رحلة البطل التي يخوضها
عبر البحار والصحاري هي رحلته
إلى الذات، إلى التوازن داخل الذات
والاعتراف بجانب الظل من
شخصيته الذي فرض عليه التنين /
النسق حصراً طويلاً وخائفاً، إن كلاً
من التنين والأميرة موجودان داخل
الإنسان، وغالباً ما يكون التنين هو
الوجه البشع لجهلنا، جهلنا
بأنفسنا وبالقوى المؤثرة علينا،
بحدودنا ومن ثم بإمكانياتنا،
والأميرة غالباً ما ترمز إلى الجانب
المرمي في الهوامش المظلمة، الجانب
المنفي في الكهوف، في كهوف
اللاوعي، الجانب الذي يعيننا والذي
هو جزء من تكويننا دون أن نعي
ذلك، والذي لن تكتمل إنسانيتنا
طالما أننا ننفي وجوده ونقيصه عنا.
إن الأنثوية هي جملة القيم
المهمشة من قبل الوعي المتأثر
بالنسق المؤسسي المهيمن، ولكنها
تبقى فاعلة وموجودة في اللاوعي
حتى يتوصل الإنسان إلى " قتل
التنين " في داخله واستخراجها، إلى
كسر النسق الفحولي والتوصل إلى
صورة أكثر مثالية وعدالة للوجود
والإنسان، وبذلك لابد وأن تبزغ
الأنثوية إلى النور في الوقت الملائم،
كخطوة طبيعية لتطور الوعي

الأنثوية للقارئ على أنها مجموعة
من " الصفات الكامنة " في الموجود
البشري، رجالاً ونساءً، يمارس عليها
النسق المؤسسي إقصاءً معيئاً،
فتركن إلى الظلال والهوامش، وتبدو
ظاهرياً غائبة، ولكنها تمارس
تأثيرها على اللاوعي، حتى تصود
وتبزع كقوة مؤثرة على الوعي،
بصفتها آلية تفكير، وطريقة للنظر
إلى العالم، وموقفاً أنطولوجياً من
الوجود، إن الأنثوية - حسب هذا
التعريف - هي جملة القيم المهمشة
يفعل النسق المؤسسي، وهي تلك
القيم التي غالباً ما تلصق بالأنثى
للتعريف عن " توثيقها " وكونها " أقل "
من الرجل، ويستقي المفهوم تسميته
من هذا المنطلق تحديداً، ولكن
الحقيقة أن هذه القيم، هي قيم
إنسانية موجودة في كلا الجنسين.
عندما حكوا لنا أطفالاً قصة
البطل الذي قتل التنين وأنقذ الأميرة
وتزوجها، فاتهم أن يخبرونا بأن ما
يتوصل إليه البطل، بعد مسيرة
البحث الشاقة، وصراعه مع القوى
الفوقية الظالمة، هو أن يتصالح مع
ذاته، وذلك لا يحقق إلا بإخراج
الجانب الأنثوي منه - الأنثى هنا /
نصفه الآخر - إلى النور، والاعتراف
بها كقوة مؤثرة على الوعي، بالتأكيد،
إن قتل التنين وإنقاذ الأميرة ليس
بالأمر الهين، ويتطلب من الإنسان
قدراً من الكدح والبحث، ولكن ألا
يستحق الأمر العناء على أي حال؟

الإنسان مهارة التلقي، التلقي الذي طالما اعتبر كقيمة سلبية ترتبط بالأنثى كمؤشر على ضعف، يصبح قيمة متناهية الإيجابية إذا ما أدركنا ضرورته، ضرورته لبناء حوار مع الآخر وفهمه والاستفادة من ثقافته..

الترابطية

إن جوهر الفكر الأنثوي هو الترابطية، القدرة على رؤية الكلية، رؤية العلاقات وخلق العلاقات بشكل صحي وفعال، القدرة على مدّ الخيوط الخفية بين مقدرات الوجود والنظر إلى كلانية المشهد في حراكه البهي، لأن "رهزرات الفراشة في بكين قد تتحول إلى إعصار في نيويورك بعد شهر!"

ألا يشبه ذلك، موقفنا من اللغة داخل القصيدة؟ الجهد الذي يبذله الشاعر لسبك النص ومدّ الجسور بين مفرداته وبناء علاقات ملائمة بينها، علاقات لا توقع القصيدة بأي ضرب من الفصام أو التناظر في موقفها من الوجود أو من الشاعر ذاته، من منطلق إدراك الشاعر بحساسية القصيدة ككائن، إدراكه بأن تحريك كلمة أو حرف من شأنه أن يدمر البنيان الرهيف ويفتته بين أيدي المتلقي؟ ليس صحيحاً أن كل مفردة للنص ينبغي أن تكون في مكانها بحيث أن إزالة أو إضافة أي حرف من شأنه أن يقوِّض النص برمّته؟ ألا يتماسك شكل النص أصلاً من خلال جملة من العلاقات التي (يبنيها) الشاعر مما يمنحه وحدته وانفصاله عن العالم، بصفته

الإنساني، وتصبح جزءاً "معترفاً به" من تكويننا، الأنثوية كشبكة من القيم والعلاقات، الأنثوية كمنظور، الأنثوية كاحتمال فكري، على حدّ تعبير د علي حرب، الأنثوية كموقف من الوجود، تعود إلى النور بعد أن يقتل كل منا التين في داخله.

هكذا، نتعرّف على جملة القيم المقصيّة في منفي الظل، والتي تشكل جوهر الأنثوية، والتي همّشت طويلاً من قبل مؤسسات وخطابات مصادرة وأحادية:

معادلة لا خطية

أولاً، الأنثوية ترفض أن يتحوّل العالم إلى معادلة خطية أحادية، لها حل واحد مسمى ومعروف، وتقترح أن تختبر الحياة من خلال "التجربة والخطأ" باعتبارها شبكة لا منتهية من المعادلات اللاخطية التي تحتمل أكثر من جواب، تحتمل أكثر من حضور، أكثر من فكرة.

الأنثوية، من هذا الباب، هي نقيض المصادرة، ونقيض الأحادية، وهي الأم الرؤوم لكل الاحتمالات المهمّشة، والتي لا تنفي الاحتمالات المتمركزة أيضاً، ولكنها تركز على كونها "احتمالات" وليست "أجوبة نهائية"، إنها تقسح المجال للاختيار الحرّ والمسئولية الحقيقية، الأنثوية هي تلك المحتفلة أبداً بالاختلاف والتعدّد، ومن خلال احتفائها بالاختلاف تميّ هي الإنسان القدرة على الإنصات، الإنصات للآخر، للصوت المختلف، والقدرة على تحييص مواطن الالتقاء ومواطن الاختلاف معه، ومن ثمّ .. تمي في

شكل آخر من الوجود؟

أفقية الشكل

إن الموقف الذي تتخذه الأنشوية من العالم، يتطابق إلى حد بعيد مع موقف قصيدة النثر من الوجود ومن اللغة ومن ذاتها، فهي - ومن خلال سماتها الظاهرة فحسب - تقوِّض التراتب الهرمي للأشكال، وتصرِّ أن تجيء أفقية سيالة، بلا رأس ولا ذيل، حيث كل شيء ممكن وكل ممكن محتمل، وهي من هذا الباب، باب كونها تحتفي بجميع الاحتمالات، تطالب الشاعر بقدرة عالية على الإنصات إلى الوجود، وإلى اللغة، وتطالبت به بدرجة مضاعفة من الحساسية إزاء كل المستجدات المحيطة، ومقدرة فائقة على التلقي وتشرب العالم واحتواءه في قلبه، إن قصيدة النثر تنمي القيم الإنسانية الأكثر حيوية وضرورة بالنسبة لزمان هو الآن.. تنمي فيه قيم الإنصات والتلقي والحوار وقبول الاختلاف.

الشواش

وإذا كان البعض يتأفف من كون مخرجات قصيدة النثر غالباً ما تكون غير مباشرة، فذلك لسوء حظهم، لأن قصيدة النثر تتطلب ذلك، تطالب القارئ بقدر من المشاركة والبحث و"الإنصات" لأنها لا تهبه ذاتها بسهولة، قصيدة النثر

لا تحتفي بالكلمة السهلة لأن القدرة على تمييز الحقيقة بين الشواش هو جوهرها الأصيل، القدرة على اقتناص الأصوات الحقيقية والصادقة في عالم مشوّش التركيب ومفبرك ومنقصم، وهي من خلال مطالبتها للمتلقي ببذل هذا المجهود تحديداً تساهم - رغم أننا قد لا نعي ذلك - في صقل إنسانيتنا وموقفنا من الحياة.

تتحول قصيدة النثر من حيث لا نشعر، إلى مشروع "إيقاظ" لكل القيم الممثلة في الذات، تتحول إلى انتصار للإنسان، وهي تثبت ذلك من خلال "حيويتها" المفرطة وقدرتها على المواكبة، وأنا هنا، لست ممن يبشر بقصيدة النثر بصفتها "الجواب النهائي" لمشكلات الكتابة والإنسان، وما دام الزمن زمناً ستجيء في المستقبل أصناف جديدة من الكتابة، لها جمالياتها ومبرراتها، ولكنني أقرأ في قصيدة النثر جمالية الشكل من خلال ضرورته الراهنة، وأؤكد على حاجتنا الملحة لهذه الجمالية، الآن على الأقل..

قصيدة النثر ليست راقصة مارقة من سطوة الإيقاع، وليست عصفوراً يغرد دون أي اعتبار لنف المقامات، بل هي استجابة لضرورة، ضرورة حقيقية، إنسانية.

شيزوفرينيا الشاعر

فعل " ظهور " لجوهر النص الحقيقي.

ذكر قاسم حداد في كتابه " ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر " ه أنه لو تناول نصان ذات المضمون، فإن ما يميز نصاً عن نص هو الشكل.

أعتقد بأن هذا ليس دقيقاً تماماً، فالنص الحقيقي هو النص الذي ينسجم جوهره مع ملامحه، النص الذي يشبه شكله، النص الذي يشبه ذاته، الذي يتحرر الشكل فيه من شكلانيته بحيث يصبح فيه الفصل بين الاثنين ضرباً من القتل، والسؤال هنا : هل يصلح الشكل لأي مضمون؟ هل يصلح أي شكل لأي مضمون؟ هل تصلح قصيدة النثر لأي مضمون؟

هل يعتبر موقعي نكوصاً عن موقف قاسم حداد الذي يصرح بأن ليس ثمة شكل واحد، ليس ثمة شكل وحيد؟ على الإطلاق، هناك عدد لا نهائي من الأشكال طالما أنها تبيّن كظهورات لروح النص وجوهره، ولكن مع كل هذه النماذج التي نقرأها لقصائد النثر التي تعاني فصاماً حقيقياً في داخلها، ألا يحق لنا أن نتوقف قليلاً على " دلالات الشكل الذي ترسمه قصيدة النثر البودلييرية، ونعي أسباب هذا الفصام في مخرجات الشعر الحديث؟

إن القصود في معرفة المنطلقات الحقيقية لقصيدة النثر، والمدلولات التي يفترض أن تقضي إليها، هو السبب في وجود هذه المسافة

إن أجمل الشعر - وليغفر لي الشعراء الفحول - هو أصدقاه، أجمل النصوص هو نص يتصالح جوهره مع جسده، نص يشبه شاعره، ويشبه ذاته، وتتسق جميع أدواته مع بعضها بدون تضارب أو فصام داخلي.

من هنا أؤمن بأنه ينبغي على من يكتب قصيدة النثر أن يعي الأبعاد الحقيقية لكتابة هذا الجنس الشعري تحديداً، فهي ليست مجرد تقنية يوظفها الشاعر لمصلحته، ولا " فاترينا " يستعرض من خلالها حدائته، وليست " فرصة " متاحة ليتشعرن كاتب بدون موهبة أصيلة ونظرة نافذة إلى قلب الوجود، ولكنها نظرة شاملة للعالم وإعادة ترتيب لمفرداته، كيف نكون صادقين مع ذواتنا إن لم يكن النص هو طريقنا الأصلية في الفعل والتأثير والوجود؟

فالشاعر الذي يكتب قصيدة النثر لمجرد أنها النمط الدارج والمعارف عليه، أو لمجرد أن لا يشكك في حدائته، يعاني موقفاً فصامياً إلى حد بعيد، وليس صعباً بأي شكل، بالنسبة للقارئ اللامح، أن يتحسس مواطن الفعل والافتعال في شعره، ويتبين فيه ملامح الزيف والهشاشة، خاصة إذا ما تبنى الشاعر موقفاً وجودياً لا يشبه السمات الخارجية للنص، فيصبح الشكل شكلانياً وزائفاً أكثر من كونه

الشاسعة بين النظرية والتطبيق، هو السبب في حالات "الفصام" التي نتجسبها لدى الشعراء، عندما يتورط الشاعر الحدائي بالنسق المؤسساتي الفحولوي ويكتب بشكل يمجّد الخطاب الهامشي ويعلي من شأنه، لا يسعني إلا أن أشعر نحو نصه بالزيف^٦.

إن الفصل بين جسد النص وروح النص هو فصل شكلائي يهمننا للفهم والاحتواء، ولكن الحقيقة أن الشكل لا يتقرر إلا مواكباً للكتابة، مواكباً للروح، إنهما كل لا يمكن تجزئته، تحضرني هنا الفكرة الفاتنة لكارل يونغ الذي يعتبر النفس جسداً منظوراً إليه من الداخل، والجسد نفساً منظوراً إليها من الخارج، وأعرف بأنني أقحم وجهة نظر سيكولوجية بحثة في سياق مختلف، ولكن الأمر جدير بالمغامرة، لماذا لا نستطيع أن ننظر بالطريقة ذاتها إلى الشعر؟

أعتقد بأنه إذا ما أمكن تجزئة الشكل والمضمون فهذا يعني بالضرورة خللاً في الصنعة، أو قصوراً لدى الشاعر في قياس مدلولات الشكل والمعنى، أو موقفاً أنطولوجياً للشاعر مخالفاً للموقف الأنطولوجي لشكل القصيدة، فلماذا

شاعر لا يشبه نصه، أو نص لا يشبه نفسه، فكيف أستطيع الكتابة بشكل لا رأي له ولا ذيل، ويكون ما أكتبه أصلاً هو احتفاءً بهذا التقسيم النسقي؟

ينبغي أن نحترم في قصيدة النثر كونها صادقة مع نفسها، أنها تشبه نفسها ولا يمكن أن تكتب إلا بهذه الطريقة، الطريقة الحرة المتحررة من سطوة الأشكال المفروضة، الطريقة التي يكون فيها الشكل تجلياً للإرادة / الفكرة / المضمون. يستحيل على قصيدة النثر أن تتحول إلى قصيدة تفعيلة أو قصيدة عمودية، إنها تعترف بخصوصيتها وتحثفي بخصوصيتها، والشكل فيها - الأفقي المسطح - هو ظهور للفكر الذي تبديه وتكشف وجهه للعالم، وهو ليس عبثاً بأي شكل، إنه تجلي لموقف الشعر من العالم.

إيجابية السلب

إذا كانت الإيجابية حركة نحو الخارج، والسلبية حركة نحو الداخل، ألا تصبح السلبية إيجابية إذا نظرنا إليها من الداخل؟ والعكس صحيح.. نحن ننسى دائماً أن نظرنا قاصرة ونعتقد بأن المكان الذي نثبت فيه أقدامنا هو مركز

٦ في كتابه " النقد الثقافي " الصادر عن المركز الثقافي العربي، خصص الدكتور عبدالله الغدامي جزءاً من عمله لقراءة نصوص لأدونيس تتطابق مع النسق الذكوري، بدءاً من " الأنا الفحولوي وما تتضمنه من تعالي الذات ومطلقيتها إلى إلغاء الآخر والمختلف وتأكيد الرسمي الحدائي كبديل للرسمي التقليدي " ص ٢٧١، مثل قوله " أنا قادر أن أغير نغم الحضارة، هذا هو اسمي "، وقوله بالغ التآله للسماء " نست لائقة بمعراجي " ونصوص أخرى لا مجال لعرضها هنا، ليس غريباً بالنسبة لشاعر يتزعم حركة الحداءة في المنطقة العربية أن يتورط في شكلايتها؟

العالم، ولكن ينبغي لغرور الإنسان أن ينتهي الآن. ينبغي أن نرى الأمر من جميع الزوايا لنعيد ترتيب القيم ونفهم حقيقتها، ومن ثم حقيقتنا. إن ما أحاول فعله، هو أن أكشف عن وجه خفي للقيم السلبية تمّ فهمه بصورة مغلوطة، بصورة تتسق مع النسق الذكوري، وتسرب - من ثم - إلى الشعر (وربما كان الشعر - كشأنه - أكثرنا تأثراً) .

يعرّف السلب كقيمة أنثوية جوهريّة، ويبسّو من هنا الموقف السلبى متمسكاً وملائماً مع الشكل الأنثوي، وهذا الاعتقاد يجيء من الفكرة القائلة بأن موقف الأنثى هي الإخصاب هو موقف سلبى، وأنها مجرد " وعاء " لتلقي ماء الذكر / الروح / الحياة.

.. التلقي، كقيمة ضرورية لبناء حوار وخلق علاقة مع العالم، هل هي قيم سلبية حقاً؟ تقول د. شيفرد :

" يتطلب التلقي توقفاً عن الانشغال والنشاط، غير أنه مع هذا ليس سلبياً، إنه يستدعي الصبر وإيقاظ الوعي والانفتاح والاستجابة، وكما تدل رمزية الإناء، يحتوي المتلقي شيئاً ما حيث تحدث عملية التجميع وإعادة التجميع، ينبثق شيء مستجد بالكليّة، عن التفاعلات والتحوّلات والتبدلات التي تحدث داخل الإناء، يتضمن التلقي تمييزاً، القدرة على أن تقول لا، على أن ترفض وأن تأبى التلقي، تمييزاً

يستخدم وظيفتي الشعور والتفكير للحكم الذي نتلقاه. أن تكون متلقياً لا يعني أن تكون سلة مهملات تقبل كل شيء يلقي فيها، إن التلقي مهم في العلم في صورة الملاحظة، في صورة التأمل، في المعطيات وصورة الإنصات إلى الطبيعة، ويعني أيضاً أن تتلقى الآخرين، وأن يتلقاك الآخرون " ٧

فالسلبية ليست موقفاً عاجزاً ولا موقفاً يابساً ومجبداً جعل أرسطو ينظر إلى المرأة على أنها " بلا روح " .. بل موقفاً فاعلاً وحقيقياً ومؤثراً، كل ما في الأمر أن فاعليته تتحقق بطريقة مختلفة عن الطرق التي اعتدناها، أن له آلياته الخاصة لتحقيق وجوده، ويحتاج تبين وجود مثل هذه الآليات إلى درجة عالية من الحساسية والقدرة على النفاذ و " الإنصات " للعالم.

وهكذا تحوّلت السلبية كقيمة مؤنثة، بفضل الخطاب الذكوري، إلى موقف عاجز وضعيف من الوجود، وأصبحت سلبية الشعر نوعاً من الاتساق من النسق الفحولي، بل أن حتى الخطاب الأنثوي الذي نظر إلى السلب نظرة مغلوطة تحوّل إلى خطاب ذكوري من حيث لا يشعر!

وهذا الفهم المغلوط للسلبية على أنها نكوص وجذب وفي أحسن الحالات " هدم " ، نتحسس حضوره في الشعر بشكل أسف، لتصبح هذه المفاهيم الغريبة - بقدرة النسق الخارقة - ضرورة شعرية! ويصبح

الشاعر أكثر قابلية لامتناساص هكذا
أمراض لكي لا يخون " شعريته " ..
بأن يعيش غير فاعل وغير " متفاعل
مع محيطه ومع العالم، ويحتفل بـ "
لا انتماة " كما لو أنه انتصاراً

فالقول بأن الشعر يهدم ولا
يبني^٨، أو الاكتفاء بفعل الهدم
والتقويض داخل القصيدة، دون
الوعي بحقيقة "الشكل البديل "
للعالم الذي يفترضه النص (ومن
تلقاء نفسه) هو موقف مغلوط، لأننا
لا نستطيع، مهما حاولنا، مستترين
خلف مقولات أقرزها الخطاب
المؤسساتي لتهميش دور الفن مثل
"الفن للفن" أو " الفن لا يأتي
بالأجوبة" إلا أن نعترف بالطبيعة
البنائية لقصيدة النثر خاصة على
مستوى الشكل المقترح: القصيدة
ليست سؤالاً، رغم أنها مترعة
بالأسئلة، وليست جواباً أيضاً رغم
أنها زاخرة بالأجوبة، وعبثاً تركن
القصيدة في زاوية متطرفة لقويض
حضورها بصفتها عامل توعية
وثقافة! أضف إلى ذلك بأن مقولة

القصيدة تهدم ولا تبني هي ضرب
من الإجحاف، لأننا نحول القصيدة
بذلك إلى كائن أحادي الاتجاه،
وأحادي النظر، وهي في حقيقتها
أكثر انتشاراً وتمدداً مما يوحي به
هذا القول.

هكذا تحولت الكتابة إلى حالة
سلب، إلى فعل غياب وضمور، رغم
أنها - في حقيقتها - فعل وجود،
الأمر الذي يحدث قصاماً لدى كثير
من الشعراء لتبرير جنوحهم إلى
الكتابة رغم موقفهم العدمي من
العالم بصفتها " ثرثرة عدمية " على
حدّ التعبير غير المفتح للشاعر بول
شاوول وغيره، الكتابة تبقى فعل
وجود، وفعل تواصل، الكتابة تبقى
فعلاً يتحرك نحو الخارج بقدر ما
يتحرك نحو الداخل، إنها جسرنا
الممدود صوب العالم، وصوب ذاتنا،
مهما زaidنا على ذلك.

إن الهدف من هذا الطرح هو
إعادة قراءة الوجه السالب للأنثوية
على نحو صحيح، وذلك لاقتراح
سبب قد يكون محتملاً للدور

٨ في أكثر من مناسبة في الرابطة صرح شاعر بأن قصيدة النثر هي قصيدة هدامة
وحسب، وأنها تقويضية تدمر الشكل الحالي ولا تهب العالم منظوراً بديلاً، شخصياً اعتقد
بأن هذا غير صحيح طالما أنها تقترح بشكلها على الأقل موقفاً بديلاً من العالم، موقفاً
مسطحاً يساوي بين الاحتمالات وينشرها في النور، أعتقد بأن المنطلق الحقيقي لهذا
مقولات هو الإيمان بأن على القصيدة أن لا تقدم أجوبة للقارئ على طبق من ذهب، وهذا
مفهوم لأن هذا الوصول لن يكون وصولاً حقيقياً، ولن يحدث التأثير المطلوب في نفس
القارئ، قصيدة النثر لا " تلفظ الأجوبة " ولكنها توقظنا فيها، إنها تشعرنا بها من خلال
الشكل الأفقي السبيل الذي تتخذه، فهي تكوننا بقدر ما تكونها، عوضاً عن ذلك، المقصود
بالأجوبة هنا ليس حلولاً ومقترحات إيدولوجية أو آنية، بل القدرة على النظر إلى جميع
الاتجاهات بصفتها احتمالات واردة. حيثما يكون السؤال يكون الجواب، ولا نستطيع أن
نركن القصيدة في زاوية واحدة.

موقفاً عديمياً من الوجود فيما شكل النص الذي تكتبه يقوِّض - و بمنتهى الشراسة - جميع الأشكال المتعسفة ويذكر في العالم ثورة .. ما دام النص يكتب بشكل يحمل كل هذه المدلولات والإيحاءات الصاخبة التي تطالب الوجود بأسره بالاستجابة للشكل العادل، ولم يعد بمستطاع الشاعر مختبيئاً تحت مزاعم التزام السؤال أن ينكر الحلول والأشكال التي يقترحها نصه من تلقاء ذاته بتبنيه هذا الشكل تحديداً، أو أن يطعم نصوصه بأفكار نسقية أو مصادرة .. القصيدة، لا تستطيع أن تأخذ مثل هذا الموقف اللا مسئول من الوجود، القصيدة - أم العالم - تشعر بمسئولية ربما تفوقت على مسئولية كاتبها، فحريُّ بنا قبل أن نكتب الشعر، أن نتأكد من كوننا شعراء!

السلبى للشعر، وليس الهدف منها هو بيان الطريقة التي أزاح فيها النسق الذكوري الوجه الفاعل للأنثى (إذ لعلني أحمل الموقف فوق احتماله بهذا فكرة ١) بل أن نبين سلامة الجذور التي تنكئ عليها الفلسفة الأنثوية كمنطلق أصيل للنظر إلى الوجود والتفاعل معه، وللتنظر إلى الشعر والتجاوب معه.

وإذا كان نكوص الشعراء هو مما أدى إلى تكريس الخطاب النسقي، بل وتحويل الخطاب الهامشي إلى نسخة تبطن في داخلها خطاب مؤسساتي من حيث لا نشعر، فكيف نستطيع - من خلال الشعر - أن نتبنى موقفاً إنسانياً أكثر فعالية في هدم الهيمنة الذكورية وإصادة الاغتبار "لبعضنا" المتروك في الظلال؟

أعتقد بأن هذا هو سؤال الشعر الآن، إذ ليس من المنطقي أن تنبنى

حارس الحقول

شعرة حسن خضر
(مصر)

الشعر

مارس العقول

شعر: حسن خضر

مصر

حين يذهب القتلة- أي قتلة- إلى المضاجع
لا ينامون إلا بعد عذاب طويل
ويمكن للباقيين أحياء بالمصادفة أن يسلموا
بالكاد يسلمون سريعاً
ثم يمضون على مصائرهم مطأطئي الرؤوس
كما يليق بعاشرين في الدنيا التي ضاقت
كواحدة الحذاء على قدم الفقير
وقبل أن يدخلوا البيوت التي ما عادوا يشعرون
بالراحة فيها
يبصقون
فأخارج ليس أكثر رحمة
لهم أن يرفعوا عاليًا
أصوات موسيقا صاخبة
مثلما قد يفعل مقعدون وأمههم تغتصب في
الغرفة
المجاورة
أما أنا

سأقول: "نحن"، ولن أمل من ترديدنا
كأنني الحارس الوحيد لأخر ما تبقى
من حقول
نحن "العلة التي أصابت حنجرتي في الوقت
الأخير"
وقتنا المسجون بين رتابة دقتين
في المكان نفسه
مثل عقرب ضعيف في ساعة حائط
تعطلت
وقتنا الذي عودناه بصعوبة
على الهواء المسموم والجيران
وقتنا نحن
ودفعنا فيه أحلاماً ثمينة حقاً
أحلامنا التي صارت بعيدة عنا الآن
كأصوات أحبة غابوا
قبل أن نتمكن من الإصغاء إليها إصغاء
مودعين
نحن الذين تركنا بيوتنا الأولى صفاراً
بأجنحة ملونة
وخلقنا الغياب ينام في أسرتنا

يمد يده لياكل بين اخواتنا ثلاث مرات في

اليوم

والليلة

صرنا كبارا هجأة

ولنا أجنحة لكنها مثقوبة

لا نزال قادرين على المشي

والكلام

والضحك

وربما المحبة

قاتلي لا يبرح مكانه

شعرا: سليم الشبخلي
(العراق)

الشعر
ع
ب

قاتلي لا يبرح مكانه

شعر: سليم الشихلي

(العراق)

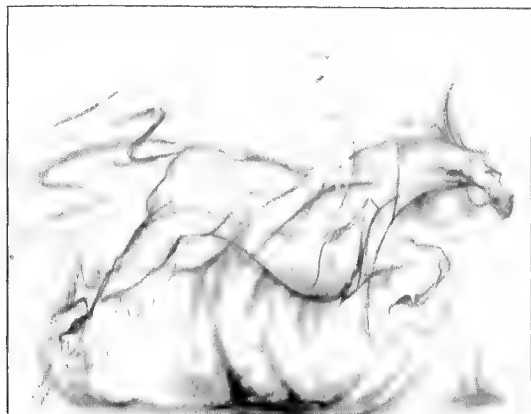
أنا أعرف قاتلي
ولون القميص الذي يرتدي
وماذا تعشّي ببخس الدراهم، والعائلة!
وفي أي بار تسكع، كم طردوه
ومن أرسله!
ففي ليلة الغدر للسابله
يسن الرصاص
ويبدو الكلام
فقاعات خوف على مزيله

وأعرف كم حرينته الظروف
ليلصق جبهته الأحذية
"يهودا" على وجهه باديه
وشكل البداية عند هبل
ونوع النهاية عند جهل
وعنوان كل عراقي... قتل
وأي قناع كان ارتداه
لحفلة دم

وأعرف نوع المسدس
وكم خطوة سيبعد عني
هنالك.. لن يعتريه وهن
هو....

ابن هذا الوطن
فكم باع من أشياءه اللاتباع
وكسر ألقاً وداس زمن..

وأشهد صفصفاً في الفرات
ودم الحسين الذي لن يجف
وفاتنة بعثرت كتبها
وشق القميص
وماتت على صدرها الأغنيات
بأنك تجهل اسمي
وعنوان بيتي
وحزن بلادي بدا في ثياب الحداد
وصحوتها حين يبدو القمر



لأنك نجوي

بقلم : محمود أسد
(سوريا)

الشيء

لأنك نجواي

بقلم : محمود أسد

(سوريا)

لأنك من طينتي
من بواكير حبي
وأول وذ حفظة..
لأنك مهجة ذاك الربيع الجميل
وشهد الفتون
قبيل الأصيل
لأنك مرآة وجه
قرأت حنينه..
وإنك ذاتي
وذاتي سؤال غريق
على شاطئ الخوف يفضو،
لتلك العيون يرهق
على وجنة الوجد
يوم قرأته..

أليس الزمان عصياً علينا؟
ألسنا بضاعة موسم تيه
سباه اليباب العتي؟
فحط علينا السراب
وعرب..
لأنك وجد التمرد
لما التقينا
رحلت إليك سحابة حب،
أتيتك أحمل شبي
دعاء الأمومة...

لِمَ الدربُ يبدو بعيداً؟
عن الوقت والقلب
بَعْدَ احتفال المجاعة...؟
لِمَ العمر أضحي
على باب كل المناهي ملاحق؟
فكم جئت فجراً إليَّ
أخاطب روعي
أحاور سمعتي
لأقطف بقطرة هذا السحر..
كلانا على بعد قلب
وأدنى

على سفح غيمة عشق
وأقرب..
رأيتك بين المياه الغربية فينا
تمدُّ يَدَينِ زنديك صوب السفينة..
وأحلام بيتي أراها
ستشعل جمر المديته..
- - - - -

لأنك من قمح أمِّي
أراها تغدو فوق البيادر..
وأنت على صدرها زهرة
من حنان
وستبلة سوف تعطي سنابل..
تنامين تحت ظلال الزياتين
عند الظهيرة
أحبك فوق التصوّر
هل تدركين المجاز
وبعضاً من الرمز
بين الرسائل..
لأنني على مرها الشوق أغفو

كأي مسافر..
على حافة الجوع نتمو
ومن دفتري الوجد
أتلو الوصية..
ومن سدره الحسن والخير فيك
نهلت صبايات وجدي
وأغلقت باب العيون..
كلانا على ضقة الصبر
يشدو
يباغت حلماً
على جمرة الوقت يمشي
وما من دليل ...
كلانا يعاقر حيرته،
يحتويها فتأوي
إلى مرمر الصدر
كيلا تلين..
لأنك نجواي في ساعة الخوف
والعمر أضحي كميض..
أحبك فوق اليقين..
وهوق استماع الترجي
هأيان نرضى
ونقطف شوق الثمار اللذيذة..
أحبك أرضاً تغرد خصباً
وأماً تدغدغ هي الطفولة..
أحبك أنثى تطل
بعطر العفاف
وسحر الرياض الكثيفة..
لأنني أحبك أحببت
كل الدروب الشريفة..

نغم على ربابة القلب

شعر: عزة رشاد
(مصر)

الشعر

نظم علي ربابة القلب

شعر: عزة رشاد

(مصر)

لن يهرم الحب
يا مَنْ به يكتحل الهدب
كن شرفة على ربا غدي الذي أصبو
إليه مهما بُعد الدرب
ظامنة روحي. وأنت المنهل العذب
يدعوك من أعماقه القلب
فاقربا ..

عسى ينبض في حقولي العشب
* * *

غدا إذا أتيت
يرقص حقل .. ويغني بيت
* * *

ربا بتي أرهقها الصمت
داعين أوتارها
فإنني أخاف من بعدك أن يقربها الموت
* * *

ما العيش لا أمل
عذب تزان بدفته المقل
فاغرس بروحي منك سنبله
بعبيرك الأبدى تكتحل
نحن ابتدأنا .. كيف؟
لا أدري!
كل الذي أصره
أنك صرت الضفة الأخرى على نهري
تملؤني بالطيب والعطر
فيستحيل غايبة من فرح عمري!

شواهد النار

شعر: عصام ترشحاني
(فلسطين)

الشعر

شواهيـن النار

شعر: عصام ترشحاني

(فلسطين)

لنْ أشرب كأسَ الفوضى
أو.. ماء الشك ،
ولنْ أُنذِرُ
ما يخطرُ في أوهام الريبة
أو يصعدُ
في قلق الراح..
هأنت بكل لغاتِ
الصدّ من الرؤيا
ويكلّ " جهاتِ
السالك والمشتاق..
سفر القمرين
وفاتحة الإعجاز،
إلى ملكِ الإعجاز،
إلى ملكِ العشاق..

(غالا)

رمز.. لشواهيـن النار،
المأهولة بتساء البحر،
وموسيقا الأقداس
قمر رعوي..
لفتوحات الحلم،
وأوديسا الماس..

(غالا)

امرأة ولدتني..

بعد فراقٍ صعب
ومسافاتٍ من أرقٍ
ورياحٍ تحتي
كالهذيان تدور
وتزجر قلبي..

(غالا)

أطيافاً أولى
لأساطين الغائب
تتسلل..
من جوف الشمس
إلى لغتي..

(غالا) ..

بالغامض من بدر محاربتها،
بحرير الأزرق،
تكتب .. ما يترد
في العدم الطلق
وفي الموقوف من الإشراق..
ما كنت أصدّق..

وأنا ..

في أعلى ذاكرة العزلة
أهجر نبضي..
أن غرايتها المجنونة..
سوف تعود،
وأن طيور الحيرة فيها
ستلملم بعضي..
لن أسأل نفسي..
من كتب المحذوف
من الفتنة،
والأوراد الوحشية للنور

وتوَجَّ بالمسحور
مَنْ المجهول
سمية أرضي...؟
هأنا .. ما زلت الخطوف،
وأعشاب العنقاء
تظللتي..
ما زلت..
وايقاعات المس " العاشق
تستاف حرائق كوني
أتنامي..
من تيجان ذراعيها
حتى الهائم
من نعان مجرتها..
هل توقظني ..

- وأنا الغافي برعاش
لا وصف لنجمته..
من هذا الأزل السكران
لنشوة أبدي؟
لن أوقظها..
بعويل جهنم
في حانة جسدي..

× ×

ها نحن..
وسقف العالم لا يبلقنا
نمسك بالأفلاك
لكي لا تقع على الأرض
ونهطل حيناً،
بوهيج الحب "
وحيناً..
برجيف قصائدنا..

صفة الغائب

بقلم : سعد الجوير
(الكويت)

النص
45

صفة الغائب

بقلم : سعد الجوير

(الكويت)

- ١ -

وضع توأ يده،
عن حجة صعب نوالها تقدم
عن هابطات المجرات تقدم
لا من خلفه محيط بأيمانه ولا من أمامه كون تسابق
وحده السائل / وحده لغييبته تنزل الكواكب
مقامه البداية
ناره نعيم القاصدين / جنته جعيم الصادين
واحد هي الموجي
علي / والخلق يعد له إلى ما لا نهاية له.

- ٢ -

وضع توأ يده،
أمامه وضعت وسادة الأرض
فلا يحيد إلا وقد مد له التنور
قال: أدركت
وأدرك
لديه
حكمة القادر إذا انتقم
غشاوة من تكاظم، ووضع يده
قال: تكلمت
طينة نور المنة
قال: جميل
وتجمل

لديه ما ليس لدى أحدٍ / وليس هو كأحدٍ
فويل لكل "جمهرة منه ومما لديه".

-٢-

وضع توأ يده،

بدءً

علامته للمستحيل

باب

والفُ سؤال

من يفتح؟

للكهف جريرة الداخل

وللجدار تأريخ

في الأول

الأول

البعيد.

من هنا

يبعث الماء

عن الينابيع.

-٤-

وضع توأ يده،

هواره قبلة القادم

أرعى له البحر

أرخت له الصحارى

كانت الكائنات تعمل في القبار

تشاءب عصر فضائي

تعلم فيزياء اللغة

فانتبه معجم البدايات

ليس عن المخاض الحديث

فلم تك أم

ولم تلك قابلية
دخانه المجيء
أعضاؤه بلورة الآتي
تقدم من أبجدية طائشة.

-5-

وضع توأ يده،
من ضيق الفضاء
أزهر زجرات لمباركة الحديث
من رغبة المكبوت
اقتضى ملكوت الغائب
من انكسار مزموح
أرعد جملة حاضرين
من سماء السماوات
ابتكر حالة
وكسر أدوات الاستثناء قبل مجيئها
هكذا هوار
راغب
عن كل تأليه
وتريب.

-6-

وضع توأ يده،
نازل
عن جمالية التحضير
قادم
لحافة الاحتضار
وكان على جبل
قيل هو البادئ الأول

قليل دواة القدر
ولم يكن الأول
ولا المرقص
ولا القدر
الذي لم تيمم له الدانيات.

-٧-

وضع توأ يده،
للآلة جاء
للتكوين.....

لغز موغل فرد جنحيه
لمستبعدات الخواتيم
لحتمات البدايات
جاء
ماثدة الزمن مدت
ذاك هو قيد الحلم
وتلك خيوط الهبوط
يمكنه الآن
أن يكون ...

-٨-

وضع توأ يده،
جامح
لمرارة الأقاويل
نادى في ممتلكات الله
يكاد ينفطر فيثار العروش
لكلامه
كان يتكلم
يقطر امتزاجا لصلوات الحب والموت

قال:
أيها الموت
يا خائب الطالع
ليس هنا مكانك
هانهزم.

-٩-

وضع توأ يده،
جاس تقاليد اللغة
وممتن آية أخرى

.....
.....

لا غيباً
ولا دماغ موجد
فانطلق يا نضخة الله
انطلق.....

-١٠-

وضع توأ يده،
أخذ لذة الخفي
تارك جمجمات خطوة إلى المهب
ملا محه
أولى في التقدم
غاباته
أولى بوضع المكائد
فخاخه
للمنازلين عن غير قصد
طرائده شعير
ومنامه الغد..

الرجل الجالس على العتبة

بقلم: خورخي لويس بورخيس
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

القطعة

الرجل الجالس على العتبة

بقلم: خورخي لويس بورخيس

ترجمة: محمد هاشم عيد السلام

أحضر بيوي كاساريس معه من لندن إلى بوينس آيرس خنجرًا غريبًا له نصل مثلث الشكل ومقبض على هيئة حرف إتش، صديق لنا، يدعى كريستوفر ديوي من ملحقة المجلس البريطاني، أخبرنا بأن مثل هذه الأسلحة كانت تستخدم في الهند بشكل شائع. وحفزه هذا التصريح على أن يذكر لنا أنه كان يشغل وظيفة هناك في الفترة بين الحرب العالمية الأولى والثانية. ("أترا أوروام جانجين"، أتذكر ما قاله باللاتينية، وقد أخطأ في اقتباسه لبيت للشاعر والكاتب الساخر جوفينال). ومن القصص التي رواها ليسلينا بها تلك الليلة، أغامر بذكر القصة التالية. سيكون نقلي لها أمينًا، لعل الله ينجليني من إغراء إضافة أية تفاصيل عارضة أو القيام بإقحامات مرهقة ثقيلة الوطأة من رؤية كيبلنج للشخصيات الروائية في الشرق. يجب ملاحظة أن القصة تتمتع ببساطة قديمة لا ريب فيها حتى أننا سنأسف على خسارتها - إنها شيء ما ربما ينتمي دون موارد إلى ألف ليلة وليلة.

الجغرافيا الدقيقة التحديد (قال ديوي) للأحداث التي سأقوم بربطها معًا قليلة الأهمية، علاوة على ذلك، ما الذي قد تعنيه أسماء مثل "أمريستار" أو "أود" في بوينس آيرس؟ إذن دعوني أقول فقط، أنه في تلك السنوات كانت هناك اضطرابات في مدينة مسلمة وأن الحكومة المركزية أرسلت واحدًا من أفضل رجالها لاستعادة النظام. كان اسكتلنديًا من عائلة مشهورة بمحاربيها الأبطال، ويجري في دمه عنف موروث. وقعت عيناى عليه مرة واحدة فقط، لكنني لن أنسى شعره الأسود الداكن، وعظام خديه البارزة، وحدة أنفه وهمه بشكل ما، وكتفيه العريضين، وهيئته القوية التي لشخص من الفايكيج. سأسميه في قصتي الليلة ديفيد ألكسندر جلينيكيرن، وهذه الأسماء مناسبة، نظرًا لأنها خاصة بملوك حكموا بقبضة من حديد. كان ديفيد ألكسندر جلينيكيرن (وعليّ الاعتياد على أن أدعوه هكذا)، كما أظن، رجلًا يوقع الخوف في القلوب، كان مجرد خبر قدومه كافيًا لقمع المدينة. لكن هذا لم يثنه عن أن يضع قيد التنفيذ عددًا من الإجراءات والتدابير القوية الرادعة. مرت عدة سنوات، كانت فيها المدينة والضواحي المحيطة بها تتمتع بالسلام، وقد تخلّى المسلمون والسيخ عن عداواتهما القديمة، وفجأة اختفى جلينيكيرن. وكانت هناك، بشكل طبيعي جدًا، إشاعات عن أنه قد تم اختطافه أو قتله.

علمت هذه الإشاعات من رئيسي، لأن الرقابة كانت صارمة ولم تدل الجرائد بأي تعليق على (ولا حتى أشاروا إلى، حسبما أتذكر) اختفاء

جلينيكيرن. هناك قول مأثور أن الهند أكبر من العالم، وجلينيكيرن، الذي ربما كان الشخص الأوسع نفوذاً وقوة في المدينة التي كانت قدره بسبب توقيع انساب في نهاية وثيقة من الوثائق، لم يكن بأكثر من ترس في إدارة الإمبراطورية. لم تكشف تحقيقات الشرطة المحلية عن أي شيء، أحس رئيسي بأن تحقيقاً مدنياً قد يزيل الغموض بدرجة أكبر ويشير شكوكاً أقل ويحقق نتائج أعظم. بعد ثلاثة أو أربعة أيام (المسافات في الهند شاسعة)، كنت قد كلفت بمهمتي كمحقق مدني، ورحت أشق طريقي دون أمل في النجاح عبر الشوارع المطروقة للمدينة التي لي معها ألفه، التي أقصت أو أزاحت أحد الرجال بعيداً بطريقة من الطرق.

شعرت، في التو تقريباً، بوجود خفي لمؤامرة تحاك للإبقاء على مصير جلينيكيرن طلي الكتمان. ليس هناك فرد في هذه المدينة (ظننت) ليس على علم بحقيقة هذا السر ولم يقسم على كتمان. تظاهر معظم الناس بالجهل المطلق عندما سألتهم، وبأنهم لم يعرفوا من كان جلينيكيرن، لم يروه قط، ولم يسمعوأ أحداً يتكلم عنه أبداً. غير أن آخرين لمحوه من ريع ساعة فقط يتحدث إلى فلان الفلاني، بل واصطحبوني أيضاً إلى المنزل الذي كان الاثنان قد دخلاه والذي لم يكن فيه أي شيء عنهما، أو ربما كانا قد غادراه لتوهما في تلك اللحظة. ذهبت مع بعض من هؤلاء الكذابين المعنيين بالتفاصيل التافهة إلى هذا الحد لكي أكتشفهم. عزز بعض الشهود غثياني وهيجاني، واختلقوا أكاذيب أخرى. لم أصدقهم، لكنني أيضاً لم أجرؤ على تجاهلهم. وذات مرة بعد الظهر، تسلمت مطروفاً يحتوي على قصاصة ورقية كان هناك عنوان مدون بها.

كانت الشمس قد بدأت تغرب عندما وصلت إلى هناك. كان الحي فقيراً لكنه لم يكن مزريراً، كان البيت منخفضاً إلى حد ما، وتمكنت وأنا في الشارع من أن ألمح تعاقباً لأهنية داخلية غير مهمدة، وفي مكان ما في الطرف الآخر البعيد من البيت إحدى الفتحات. وهناك، كان ثمة احتفال إسلامي منعقد، ودخل رجل أعمى ممسكاً بعود مصنوع من خشب يميل إلى الحمرة.

عند قدمي، ساكناً من دون حركة كأنه شيء، كان رجل عجوز، يجلس القرفصاء على العتبة. سألوه لكم أي شيء كان يشبه، لأنه جزء أساسي من القصة. كانت السنون قد أوهنته وجلته كما يجلو الماء حجراً من الأحجار، أو كما تصقل أجيال من الناس جملة من الجمل. كانت تغطيه أسماكاً طويلة، أو هكذا بدا لي، والجوخ الذي كان يعتمره فوق رأسه كان أكثر تميزاً واشتراء. في الفسق، رفع إلي وجهاً داكناً ولحية شيباء. شرعت في التحدث إليه مباشرة من دون تمهيد، لأنني كنت في ذلك الوقت قد فقدت كل أمل في العثور على ألكسندر جلينيكيرن على الإطلاق. لم يفهمني الرجل العجوز (ربما لم يسمعي)، وكان يجب علي أن أشرح له أن جلينيكيرن كان قاضياً وأنني كنت أبحث عنه. شعرت، عندما تحدثت بهذه الكلمات، بعدم وجود معنى لسؤال هذا العجوز عن شخص أضحى وجوده الآن ليس بأكثر من

إشاعة باهتة. قد يصلح هذا الرجل لإعطائي أخباراً عن " الثورة أو التمرد " أو عن الإمبراطور " أكبر " [1] فكرت) لكن ليس عن جليتكيرن. وما أخبرني به أكد لي هذا الشك.

"قاضي" صاح باندهاش ضعيف. " قاض أضاع نفسه ويجري البحث عنه. حدث هذا عندما كنت صبيًا. إن ذاكرتي ضعيفة فيما يتعلق بالتواريخ، لكن نيكال سين (نيوكلسون) لم يكن قد قتل قبل سور دلهي. ذلك الزمن الذي مر لا يزال صامداً في الذاكرة، وربما باستطاعتي استدعاء ما حدث وقتها مرة ثانية. الله، في غضبه، ترك الناس يسقطون في الفساد، فكانت أفواههم ممتلئة بالتجديف والغش والخداع. ومع ذلك لم يكن الجميع أشراراً، وعندما تنهى إلى علمهم أن الملكة بصدد إرسال رجل سيعمل على تطبيق القانون البريطاني في هذه الأرض، هؤلاء الذين كانوا أهل شرّاً ابتهجوا، لأنهم شعروا بأن القانون أفضل من الفوضى. وجاء المسيحي إلينا لكن لم تمر فترة طويلة حتى شرع هو أيضاً في خداعنا واغتصاب حقوقنا، والتستر على الجرائم البغيضة، وخيانة القرارات والأحكام. لم نلهم في البداية، فالعدالة البريطانية التي أقامها لم تكن معتمدة لأي شخص، وربما كانت التجاوزات الظاهرة للقاضي الجديد انصياعاً لسبب سرّي بعينه. لا بد أن كل شيء كان مبرراً في تقديره، كنا نرغب في التفكير هكذا، لكن انتسابه إلى كل الشر الذي يسيطر على العالم كان شديد الوضوح لكيلا يتم التفاوضي عنه، وفي النهاية بتنا مجبرين على أن نعترف ببساطة بأن الرجل كان شريراً. واتضح أنه صار طاغية، بدأ البائسون من الناس (لكي يشاروا لأنفسهم من جراء الآمال الزائفة التي عقدوها عليه في وقت ما) تغازلهم فكرة اختطافه وتقديمه إلى القضاء. لم يكن الكلام كافياً، فكان عليهم الانتقال من التصورات إلى الحركة والتففيذ. لا أحد، ربما، باستثناء من هو شديد الحمق أو الصبانية، كان يظن بأن ذلك المخطط المتهور بالإمكان تنفيذه، لكن الآلاف من السيخ والمسلمين التزموا بكلمتهم وفي أحد الأيام قاموا بتنفيذ ما كان يبدو لهم جميعاً - وبنوع من الشك والارتياب - مستحيلاً. عزلوا القاضي وقاموا بسجنه في بيت ريفي بعيد عن ضواحي المدينة. ثم استدعوا كل من تعرضوا للظلم على يديه، أو، في بعض الحالات، اليتامى والأرامل، فسيب الإعدام لم يكن ليهدأ في تلك السنوات. في النهاية - وربما كان هذا هو الأكثر صعوبة - بحثوا عن وعينوا قاضياً ليحاكم القاضي ".

في تلك اللحظة، حدث مقاطعة لكلام العجوز من جانب بعض النسوة اللاتي كن يدخلن إلى البيت. ثم، استمر، ببطء.

" من المعروف جيداً أنه ليس هناك جيل لا يوجد فيه أربعة من الرجال الصالحين هم الأعمدة السرية للعالم والذين يقيمونه في حضرة الرب: رجل من هؤلاء كان من الممكن أن يكون قاضياً ممتازاً. لكن من أين العثور عليهم إذا كانوا هم أنفسهم يهيمنون في العالم ضائعين ومجهولين، ولا يعرفون بعضهم البعض عندما يتقابلون، ولا يدركون رسالة القدر العظيم التي خلقوا

لأجلها؟ خلص أحد الأشخاص وقتها إلى أنه إذا حرمتنا القدر من الرجال الحكماء فإنه ينبغي علينا البحث عن غير الحكماء. ساد هذا الرأي، طلبية القرآن، ودكاترة القانون، والسيخ الذين يحملون أسماء الأسود والذين يعبدون إلهاً واحداً، والهندوس الذين يعبدون عدداً من الإلهة، ورهبان المهافيرا الذين يعلمون أن شكل الكون هو لرجل بأجل متباعدة، وعبدة النار، واليهود السود، تألفت منهم هيئة المحكمة، لكن القرار النهائي عهد به إلى رجل مجنون .
وهنا قاطله أناس كانوا ينادون بالاحتقال.

" إلى مجنون "، كرر، " لربما تحدثت حكمة الله من بين شفتيه وتخجل الغرور البشري. لقد نسيت اسمه، أو لم أعرف هذا الاسم أبداً، لكنه كان يمضي عارياً في الطرقات، أو كان يرتدي أسماً، وبعد أصابعه بإبهامه ويسخر من الأشجار".

إن إدراكي السليم يابى هذا. قلت له أن تسليم حكم القضاء إلى مجنون يعني إبطالا للمحاكمة.

" قبل المدعى عليه القاضي "، كانت إجابته، " نظراً لأن هناك خشية، من المحتمل، خشية المجازفة من جانب المتأمرين إن هم أطلقوا سراحه، وربما فقط لم يكن ينتظر من رجل كان مجنوناً حكماً بالموت. سمعت أنه ضحك عندما أخبروه بمن كان قاضيه. استمرت المحاكمة أياماً وليال كثيرة، طالت بسبب الكلام الطنان الرنان وعدد من الشهود ".

توقف العجوز. شيء ما أقلقه. ولكي أواصل فجوة الصمت، سألته كم بلغ عدد الأيام.

" تسعة عشر على الأقل "، أجاب.

قاطعه الناس الذين كانوا يغادرون الاحتفال ثانية، الخمر محرّم على المسلمين، لكن الوجوه والأصوات كانت لسكاري. صرخ أحدهم، وهو يمر متجاوزاً، بشيء ما للعجوز.

" تسعة عشر يوماً - على وجه التحديد "، قال، واضعاً الأمور في نصابها. " سمع الكلب الخائن نطق الحكم، والتهمت السكين حلقه ".

كان يتكلم بصورة عنيفة، وهو مبتهج. ويصوت مختلف الآن أنهى القصة. " مات دون أن يطرف له جفن، ثمة فضيلة ما حتى في أكثر الرجال وضاعة ".

" أين حدث كل هذا؟ " سألته. " في بيت ريفي؟ "

نظر الرجل في عيني للمرة الأولى. ثم، ببطء، وهو يزن ويضبط كلماته، أوضح الأمور. " قلت إنه قد تم حبسه في بيت ريفي، ولم أقل أنه قد حوكم هناك. كان يحاكم في هذه المدينة، في بيت كغيره من البيوت، مثل هذا. فاليوت يختلف أحدها عن الآخر قليلاً، المهم معرفة إن كان هذا البيت مقاماً في جهنم أو الجنة ".

سألته عن مصير المتأمرين.

" لا أعرف "، قال لي بصبر. " فقد وقعت هذه الأمور ونسيتها منذ

سنوات عديدة الآن. ربما ما قاموا به مدان من قبل البشر، لكن ليس من قبل الرب.

بعد أن قال هذا، نهض. شعرت أن كلماته كانت إيذاناً بالانصراف، وأنني منذ تلك اللحظة لم أعد موجوداً بالنسبة له. اجتمع علينا حشد من الرجال والنساء من جميع أرجاء البنجاب، يصلون ويترنمون، وتقريباً جرفنا هذا الحشد بعيداً. تعجبت كيف، من أفتية شديدة الضيق كانت تزيد بالكاد عن كونها ممرات طويلة، كان بإمكان الكثيرين جداً من الأشخاص أن يتدفقوا بغزارة هكذا إلى الخارج. كان الآخرون يجيئون من البيوت المجاورة، يبدو أنهم قد قفزوا من فوق الجدران. عن طريق التدافع والتشاحن، شققت طريقي إلى الداخل في قوة. في قلب الفناء الداخلي، صرت بإزاء رجل عار، متوج بزهور صفراء، كان الجميع يقبلونه ويلاطفونه، وهو ممسك بسيف في يده. كان السيف ملطخاً، لأنه قد قتل جليتكيرن. الذي شاهدت جثته المشوهة في الإسطبلات بالخارج في الخلف.

قصص قصيرة جداً

بقلم : خالد دراوشة
(قطر)

قصص قصيرة جداً

بقلم : خالد دراوشة

(قطر)

(١) نفاق :

ضحك جميع الموظفين بسبب طُرفة رواها المدير الجديد، ولكنه لم يجد أحداً يضحك على طرفة أخرى كان قد رواها عندما أقبل من منصبه !!

(٢) الرجل الفقير :

أعلمه أحد أصدقائه أن باب منزله قد كسر ، وعندما هروا إليه مسرعاً ، تذكر في الطريق أن منزله لا يحتوي على أي شيء يستحق السرقة !

(٣) حبٌ مزيفٌ :

أخذت تحكي له عن حبها وإخلاصها له ، وعن استمداها لتقبل الحلو والمر معه ، ولكنه عندما تعرّض لأول ضائقة مالية رمت خاتمه في وجهه ..

(٤) سرابٌ :

نظر من بعيد ، فرأى شيئاً لامعاً ، يخطف البصر ، فظنّه قطعة ذهبية ، قد تساعده على سداد ديونه المتراكمة ، وتخرجه من ضائقته المالية ، وعندما حاول الإمساك به ، لم يكن سوى سراب ، فقفل عائداً ، يجرّ أذيال الخيبة من حيث أتى ..

(٥) نصيبٌ :

ربح الجائزة الأولى في اليانصيب ، فاشتري قصيراً ، ووضع فيه الخدم ، وتزوج مرة أخرى ، وعندما صبحا من نومه تذكر أنه تأخر عن عمله بسبب حلمٍ لن يتحقق أبداً .

(٦) (آلام الذكريات) :

في الربيع ، حيث تضرّ العيون ، وينمو حصاد القلوب ، دخل غرفته مساءً ، بعد رحلة متعبة ، حيث رسمت له النجوم مساءً جديداً .. هذا المساء لم يكن مساءً عادياً ، والغرفة تحيطها الفوضى من كل جانب ، والملابس

والكتب مبعثرة هنا وهناك حتى أواني الزهور بدت فارغة ، تسأل إليه الملل ، فخرج هارباً إلى أقرب مقهى ، حيث جلس وطلب فنجاناً من القهوة ، وما إن بدأ يرتشف من فنجانهِ ، حتى تناهت إلى مسامعهِ أغنية أبقتْ ماضيه ، وأخذ يتذكر حلمه الأخضر حين كان قلبه يخفق بسرعة عند أوّل لقاء مع فتاة أحلامه ، ثم يتساءل :

لماذا يتذكرها الآن ؟

ويستوفيه السؤال لحظة ، ثم يعود لتناول رشفة كبيرة من فنجان قهوته ، ويتذكر مرة أخرى ..

في الوقت نفسه ، وعن بعد جلست فتاة أحلامه تتأمل سحر النجوم ، ليوقظها الماضي بكلّ آلامه ، فتتذكر فتى أحلامها وقسوة الأيام التي كانت سبباً في الهجران والبعد ، تذكرت الجمال الرّاحل مع ماضيها ، ثم أخذت تجمع أشلاء الماضي الضائع في الذكرى ، بعد أن تجاوز عمرها الستين ..

(٧) أحلام وردية :

لصاحبنا أفكارٌ خياليّة تفوق التّصوّر ، فأحياناً يعتقد بأنّه شاعرٌ كبيرٌ ، وأحياناً أخرى يعتقد بأنّه سياسيٌّ هامٌ ، ويميش على ذلك فترة ، ثم يصحو على واقعه المؤلم ، ليجد نفسه إنساناً عادياً بسيطاً ، والفرق أنه أدرك كم كان سخيلاً !!

ومع ذلك فما يزال صاحبنا غارقاً في أحلامه ليزداد سخيلاً ..

(٨) الحرية للعصافير :

صاحبنا شديد الرّفق بالحيوان ، وكم يتألم عندما يرى قطّة قد دهسها سائقٌ أرعن ، حتى إنه يلعن من قام بهذا العمل الدنيء. وممّا يزيد من عذاب صاحبنا ، تلك العصافير الملوّنة التي تصرخ بأصواتها داخل أقفاصها طلباً للحرية ، حتى إنه فكر بشراء جميع تلك العصافير ، وإطلاق سراحها ولكن ما الفائدة من ذلك عندما تصطاد هذه ، وتعاد إلى أقفاصها مرةً أخرى .

(٩) اثنان على الدّرب :

كان عادداً من سفره مشتاقاً للأهل والوطن ، وعند بوابة المطار استقلّ الحافلة قاصداً دربه ، وجلست بقربه فتاة حسنة ، فاعتقد أنها جاءت من نفس البلدة التي جاء منها ، وكان صاحبنا بحاجة لمن يتحدث معه ، فبادلها الحديث ..

وأصبح الحديث عن هموم الفترة وآلامها ، فطال الحديث ، وقصرت المسافة ، وعند وصول الحافلة إلى موقفها الأخير ذهب كل واحدٍ منهما في طريقه ، وعندها تذكر أنه لم يسألها عن اسمها ..

(١٠) مع سبق الإصرار :

نهض مبكراً ، فهو لا يطيق صراخ المدير نتيجة التأخير المتكرر ، ومع ذلك تحركت الحافلة الأولى ، فاضطر للانتظار ، وهو يفكر : ماذا سيفعل إذا وُيِّخه المدير

كالعادة ؟

وكان يقول في قرارة نفسه : " لن أدعه يصرخ في وجهي ، سوف أوقفه عند حده ، سوف أستقيل ... سوف ... وسوف ... " .

ولم تمض خمس دقائق حتى أتت الحافلة الثانية ، فهرول مسرعاً للركوب ، وبعد ساعة وصلت الحافلة إلى الموقف الذي يقله إلى مركز عمله ، ولكن سوء حظه العائر غلبه أيضاً ، فالحافلة الوحيدة تحركت أيضاً لتأخره خمس دقائق عن موعد انطلاقها ، فاضطر للركوب في حافلة أخرى بديلة تقربه من موقع عمله ، فالتأخير أهون من التعب ، وكان لا بد من انتظار أية سيارة مهما كان نوعها ، مع الاستمرار في المسير والاستراحة أحياناً ، وأخيراً تمكن من الوصول إلى موقع العمل ، ولكن بعد أن كان الدوام قد انتهى ...

قطط وفئران

بقلم: مصطفى نصر
(مصر)

القصة

قطط وفئران

بقلم: مصطفى نصر

(مصر)

عدت إلى البيت متعباً، جلست على السرير، خلعت فردة الحذاء بدون أن أنحني وأخلعها بيدي، ألقيت بالفردة بعيداً، والأخرى رميتها حتى تجاوزت الحجرة التي أنام فيها، اصطدمت بجدار الحجرة الأخرى. شعرت بلزوجة في الجيوب الذي ارتديه منذ الصباح، أسرعرت إلى الحمام، والتعب يجعلني أسير بصعوبة، لابد أن أستحم قبل أن أنام، ارتيمت فوق الفراش، مر الوقت دون أن أحس، ماتت أمي التي كانت تعيش معي، وبقيت وحدي في هذه الشقة. لا أتيتها إلا عند النوم، أقضي الوقت في مقهى على البحر، أتناول غدائي فيه، ويأتيني أصدقائي، نظل نتحدث ونشرب الشاي والقهوة إلى أن يحل الظلام، فنتحرك سائرين في محطة الرمل والمنشية نسير في الشوارع المزدهمة: سعد زغلول، صفية زغلول، النبي دانيال.

قالت أمي قبل أن تموت إن الشقة لي، أتزوج فيها بالخينات - أخواتي - تزوجن. وشقيقي الأكبر تزوج وأنجب. وأنا الوحيد الذي شاركت أمي حياتها بعد أن انفص الكل عنها. لكنني لم أستطع الزواج، لا في حياة أمي ولا بعد موتها. الأسعار في ارتفاع جنوني، والشقة صغيرة وقديمة وفي حاجة إلى آلاف الجنيهات لكي تصلح للزواج. كما أن العمر ذهب هباء، وترك بصماته على كل شيء في. الشعر غزاه الشيب، والتجاعيد زحفت تحت العينين. زميلتي في العمل التي كنت أحبها، وتواعدنا على الزواج، ملت من عدم قدرتي على الزواج، فانتقلت إلى خطيب آخر، وتركنت محسوراً.

النوم يداعب جفوني، والاسترخاء اللذيذ يجعلني أرغب في عدم النوم، أود أن أظل مستيقظاً، متمتعاً بالدفع، أفكر في فتاتي التي كانت تعمل في المصنع، عاملة بسيطة، لكنها ذات جمال أخاذ، وجسد رائع. فرحت لأن موظفاً في الإدارة سيتزوجها، الكل علم بأنها حبيبتي، والخبراء أحسنوا معاملتها قائلين لبعضهم البعض: "إنها خطيبة فلان"، وسمحوا لها بالخروج من الباب في أي وقت من أجلي، واستثنوها من التفتيش الذي يحدث للعاملات وقت خروجهن. لكن الظروف لم تسمح بأن أتزوجها، لقد جاءت إلى شقتنا، وجالست أمي وتحدثنا في أمر الزواج، وتعاملت مع أمي على أنها سوف تأتي للحياة معها، واقترحت بعض التغييرات في الشقة، لكن الوقت مر دون أن أقدر على ادخار مبلغ للزواج. أراها الآن تسير في شوارع المصنع مع خطيبها الذي يعمل معها. الدنيا حالها انقلب، العامل في المصنع يحصل على دخل أكثر من الموظف، خاصة إن كان ذا مؤهل متوسط مثل حالي. فعمال المصنع يحصلون على حافز أكبر من موظفي الإدارة،

هكذا أراد رئيس الشركة . كما أن العامل يمكنه أن يعمل عمالاً آخر؛ بدخل أكبر من الموظف .

تتظر خطيبتي السابقة إليّ في تعال وكبرياء ، ثم تكمل حديثها مع زوجها . أتذكر حديثي معها ، وقولها لي بأن زميلاتنا يحسدنها لأن موظفاً اختارها للزواج من بينهن جميعاً .

الجيران يتصايحون ، ويتحدثون في أشياء كثيرة متداخلة ، تحكي فتاة من شرفتها لأخرى - تقف في الشرفة المواجهة - عن خطيبها الذي وجد لها شقة لم ترق لها ، والأخرى تحدثها عن زوجها وقت أن جاء ليخطبها . هي الآن جدة . نمت رغم الرغبة في التمتع بالاسترخاء اللذيذ ، صحت في عز الليل على صوت الفئران في شونة الورق المواجهة لبيتني ، وصوت ققط تموء في عنف ، الأصوات عالية ومقرزة ، بتقليب فوق الفراش ، أنني أسكن في مواجهة شونة الورق منذ أن كنت صغيراً ، لكنني لم أسمع صوت الفئران بهذه الطريقة البشعة . الشونة مملوكة لأخوين يتاجران في ورق الدشت ، جاء من الصعيد كباراً ، عملاً في أعمال كثيرة إلى أن اهتديا إلى هذه المهنة التي تكسب كثيراً ، فامتلكا البيوت والسيارات ، يشتريان ورق الدشت من الزباليين الذين يتجمعون بكثرة في حي غريال ، ومن الذين يطوفون في الشوارع يجمعون الدشت ، ويضعونه في جواني الخيش .

الفئران كبيرة جداً داخل الشونة ، تصعد في المساء وتتصارع فوق بالات الورق المكبوس ، كثر الفئران في هذه الأيام . أراها في كل مكان في الإسكندرية ، حتى في الأحياء الراقية ، تخرج في المساء من الدكاكين المغلقة ، وتسير في عرض الشارع غير خائفة ، ثم تدخل في دكاكين أخرى ، وتزلق تحت صاج الأبواب وتختفي داخل الدكاكين . في الماضي كانت الصحة تقاوم الفئران ، كانت هناك إدارة تعني بمقاومتها ، يأتون إلى البيوت ، يعطون الناس المصائد ، ويرشدونهم إلى طريقة عملها ، ثم يعودون لأخذها بعد عدة أيام . الآن لا يقاومها أحد . فتوغلت واستشرت . تذكرت إحدى البنيات الكبيرة في شارع صلاح سالم ، حين ذهبت إلى هناك لأسأل عن شروط الالتحاق بمعهد الموسيقى الذي يشغل شقة في البناية الكبيرة ، صعدت الدرجات المتسخة المريضة ، فإذا بفأر كبير يصعد الدرجات بجواري ، وينظر إلي متابعاً دون خوف .

صوت الفئران يتعالى يذكرني برواية الطاعون لألبير كامو ، الفئران كانت السبب في انتشار الطاعون . البراغيث تنتقل من جسدها حاملة الطاعون إلى الإنسان . صوت الققط تعالى هو الآخر ، فأسرعت إلى زجاج الشرفة ، فتحتة ، ووقفت في الظلام أتابع ما يحدث . الققط كثيرة تحيط بالفئران التي تقفز فوق الحصار ، لكنها لا تهرب ، تعاود مقاومة الققط مرة أخرى . بالات الورق تصل لقرب الدور الأول العلوي ، يجمعها عمال الشونة إلى أن تأتي سيارات النقل الكبيرة لتحملها إلى شركة الورق ، فيطحنونها هناك ويحولونها إلى ورق جديد .

يقولون أن البدو إذا هاجمهم الفئران ،لا يقتلونها ،يصطادون فأراً كبيراً ،ويقتلونه ذيله ،فيجري بين الخيام من شدة الألم ،فيجري خلفه كل الفئران الموجودة ،وبذلك يرتاح البدو من الفئران نهائياً .

صاحباً شونة ورق الدشت عملاً حوذين لعربة كبيرة يجرها حصان ،كانا يحملان الصيني من التجار الكبار إلى تجار التجزئة في شارع السكة الجديدة ،وكان أحد التجار يعطيها بقشيشاً بعد أن يأخذ منهما البضاعة ،مرت الأيام وأفلس هذا التاجر وعمل ساعياً في شركة الورق ،فكانا يأتیان لبيع ورق الدشت إلى الشركة ،ويعطيانه بقشيشاً لكي ينهي لهما إجراءات صرف الشيك .

الفئران أحاطت بالقطط وناوشتها ،أحدها - حجمه قريب من حجم القطعة - قفز في خفة ونبش أظفاره في وجه القط الكبير . فصاح القط وانشغل بعيداً بآلامه .

شعرت ببرودة لاذعة ،الشارع يخلو تماماً من المارة ،والشرفات لا يقف فيها أحد أنا الوحيد الذي يتابع الصراع بين القطط والفئران ،لماذا لا يقوم التاجران هذه الفئران يأتیان لها بالسم ويضعانه في الطعام ،ذلك ذكرني بزميلي في العمل ،عندما شكوت له من دخول فأر من نافذة المنور إلى شقتي ،قال لي:

- اشتر سماً من الصيدلية قبل أن تذهب إلى البيت . وضعه في قطعة طعمية ،لأن الفئران تحب الطعمية ،واحذر من أن تتحدث في ذلك مع أحد في البيت . وإلا فلن تأكل الفئران شيئاً .
لماذا ؟

- لأن الفئران ستسمعك ،وستحتاط لذلك ،ولن تقترب من الطعمية الموضوع بها السم .

شونة الورق الممتلئة بالفئران الضخمة ،تدار الآن بمعرفة الأخ الأصغر فقط ،فأخوه الكبير يمتلك مصنعاً لإنتاج الورق ،وترك شقته التي تملو الشونة ،أغلقها بالأثاث القديم الموجود بها ،وسكن فيلا كبيرة في الرمل . وابتعد عن أخيه لسنوات قليلة ،لكن أولاد الحلال تدخلوا وأصلحوا بينهما ، فجاء بعد غياب سنوات عديدة ،وجلس في الشارع كما كان يفعل منذ زمن ، تابعته وقتها مثلما أتابع الفئران الآن . ولم يأت بعد ذلك .

ابتعدت الفئران ،توارت خلف صف بالات الورق العالية جداً ،فلم أعد أرى شيئاً . اكتفيت بسماع الأصوات . يقولون أن الفئران إذا ظهرت في مكان ،فذلك دليل على وجود خيانة فيه ،هذه مآثرات شعبية متداولة . كان الأقدمون يشكون في زوجاتهم إذا ظهرت الفئران في البيت ،فيظنون إن هذه إشارة لينتبهوا لسلوك زوجاتهم .

فضلت أن أعود إلى فراشي حيث الدفء ،خاصة أنني لم أعد أرى الصراع أمامي . بحثت في المطبخ عن اللبن لأعد لنفسي كوباً منه ؛ مادام النوم قد تباعد عن جفوني وأصر على عدم الابتعاد عني ، لكنني وجدت علبة اللبن

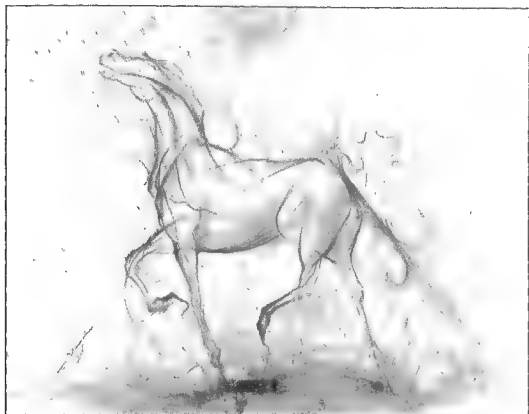
فارغة. عدت غاضباً من نفسي، فلقد اكتشفت هذا في الصباح، وانشغلت عن شرائه.

تصاعدت أصوات القطط والفئران، ووضح إنها جاءت من خلف بالات الورق، لتتصارع أمام شرفتي تماماً. فكرت في الخروج ثانية إلى الشرفة لمتابعتها، لكن برودة الجو في الخارج جعلتني أشد الغطاء فوق جسدي، وأرفع نصفه الأعلى وأشرد فيما حدث. لقد كان تاجر ورق الدشت الصغير، يصرف الشيك من البنك، ويعطى النقود إلى أخيه الكبير، الذي يأخذ النقود منه ويضعها في خزانة حديد بحجرة نومه، منذ أن عملاً مع شركة الورق والشيك يكتب باسم الصغير، والنقود تودع في الخزانة الموجودة بحجرة نوم الأخ الكبير من المعروف أن النقود الموضوعة في الخزانة ملكاً للأخوين معاً، لكن الأخ الكبير، اشترى قطعة أرض كبيرة جداً، وأقام عليها مصنعاً للورق باسمه، وعندما سأله أخوه عن ذلك، قال له :

- ليس لك مال عندي .

الحمد لله لأنني لم أجد بئاً في علية البن، فالحقوة كانت ستزيد أريقي، وتبعد النوم عن عيني للصباح. فالنوم بعد قليل جعل جسدي يسترخى، ووجدت جسدي قد انزلق، ونزل تحت الغطاء ونمت .

في الصباح ارتديت ملابسني، وخرجت من البيت دون أن أفطر، فسأشترى (سندوتشات) الإفطار في طريقي إلى العمل، فوجدت بجثث القطط ممزقة وملقاة بجوار بالات الورق، وتاجر ورق الدشت - الذي مازال يمارس عمله في الشونة، ومازال في سكته فوقها - يأمر عماله برمي هذه الجثث بعيداً عن الشونة .



مصطلحات ثقافية

مدحت علام

لأعيش الأحلام بين جناني

وفي قصيدة "عناق الأحبة" كان الشاعر مزهواً بكلماته بكل التي حلفت في فضاءات الحلم والحب، والتواصل مع روح الحياة بكل ما فيها من انتشاء صوفي بالإسلام ليقول:

هذي الجزيرة مهدنا أكرم بها

حظيت من الإكرام والإحسان

ثم يقول:

فمحمد فيها دليل رضائه

والكعبة الأولى على الأديان

وألقى الشاعر دخيل الخليفة قصائده متضمنة رؤى خاصة ساقها في إطار فني جذاب، ومن قصائده "لو" وهي اتجاهين و "شموس" و "عاشقان" و "من حكايات الموتى" ليقول في قصيدة "لو":

لو أن قدماً سعت عن اختها قليلاً.

لداست دمعتي المتخشبة

لو أن كلباً نبغ

لنهضت

أجر الشارع على نصفني الأسفل

وجاء دور الشاعرة مي الشراد

التي عهدناها كاتبة قصة إلا أنها

في هذه الأمسية ألقت قصائدها

التي باحت فيها بمضامين حسية

متنوعة، ومن قصائدها "خطوط

حليبية على قميصي" ورسائل

قصيرة" و"الندور" لتقول في

أمسية شعرية في رابطة الأدباء

أحيا الشعراء يعقوب الرشيد، ودخيل الخليفة، ومي الشراد، وحسين الفيلكاوي أمسية شعرية متميزة في رابطة الأدباء في إطار مهرجان الصيف الثقافي الذي نظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وتضمن العديد من الفعاليات الثقافية والفنية المهمة، وحظي هذا المهرجان في دورته الثالثة بإقامة العديد من المعارض التشكيلية، والندوات، وورش العمل.

والأمسية الشعرية التي قدمها الكاتب فهد الهندال في رابطة الأدباء حضرها الأمين العام للرابطة الكاتب عبدالله خلف، والأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي، ونخبة من الشعراء والمبدعين.

في البداية ألقى الشاعر يعقوب الرشيد قصائده تلك التي بدت قريبة من الوجدان ومتأسفة في مضامينها ورؤاها، كي ينشد قصائد "أبجاء النوى" و"عناق الأحبة" و"سبيل الحق" وهذه القصائد قرأها الرشيد بإلقاء مؤثر ليقول في قصيدة "أبجاء النوى":

يا ليل قد حطمت يدك حناني

والكأس لم توح بكل بياني

فقضيت ليلى حائراً متوجعاً

حتى تناوح في الظلام جناني

أين الرفيق وأين رفيق وداده

قصيدها الأولى:

في الوقت

يجاوز لون الليل على عجل

يستريل أقدار الغافقين بلا حلم

فيولي وجهه شطر الكون

خطاه دم وحنين

واختتم الشاعر علي حسين

الفيلكاوي الأسمية بقصائده التي

عبرت عن ملامح شعرية متواصلة

مع أمل يطمح المتلقي إلى استشرافه

ومن قصائد الفيلكاوي "الهواء

الخجول" و "امتداد" و "يفيق حلماً"

ليقول في قصيدة "الهواء الخجول :

الهواء

يحتضن اللحظة، الأرضة والدموع

الهواء

الوحيد في شبكه العاطفي

دبق رفاق، مفتون بعضهم بعضاته

النشوانة.

يمشط شعر الفتيات ويغتصب

مشاعرهن

في غايه الهدوء

في اثم الجنون

عبد العزيز السريع في لقاء أدبي

مع طابايات جامعة الكويت:

ضمن التدريب الميداني لطالبات

من جامعة الكويت لقرقر الثقافة والأدب

في الكويت الذي تشرف عليه الدكتورة

هيفاء السنوسي، تحدث الأمين العام

للمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود

البابطين الكاتب عبد العزيز السريع

مع الطالبات في لقاء أدبي بمكتبه عن

تجربته مع الكتابة المسرحية، كما دار

النقاش بين الطالبات والسريع ، حول

العديد من القضايا المسرحية الراهنة،

ولقد أوضحت الطالبة ندين محمد أن

الكاتب عبد العزيز السريع رائد من

رواد المسرح الكويتي، كتب فأبدع، كما

أنه أرسى قواعد المسرح الكويتي

والخليجي.

وأجاب السريع على العديد من

الأسئلة ومنها تأثره بالأحداث العالمية

التي عايشها في طفولته، قائلاً: "إن

الأحداث العالمية بلا شك تؤثر على

بناء شخصية الإنسان مهما كانت

الأحداث"، وقال السريع في معرض

إجابته على أسئلة الطالبات "المسرح لا

يجسد المجتمع ولكنه يعالج القضايا

والمشاكل المختلفة التي تترضى..

والمسرح نموذج قد لا يكون موجوداً في

الواقع، فأحياناً يلجأ الفنان إلى

الصرخ والمبالغة، وهذا قد لا يوجد

في المجتمع.

الإعلان عن جوائز "البابطين"

لدورة "شوقي- لامارتين"

اختارت جائزة عبد العزيز سعود

البابطين للإبداع الشعري الشاعرة

الدكتورة سعاد الصباح لجائزتها

التكريمية الخاصة بالدورة العاشرة

شوقي- لامارتين"، والتي ستمقد في

باريس قريباً، كما سبق أن أعلنت

المؤسسة عن أسماء الفائزين في

جوائزها لهذه الدورة، في مجالات

نقد الشعر، وأفضل ديوان، وأفضل

قصيدة، فقد اجتمع مجلس أمناء

المؤسسة في الكويت وصادق على

قرارات لجنة التحكيم، كي تمنح

المؤسسة جائزة نقد الشعر مناصبة

بين الناقدين الدكتور بسام قطوس

والدكتور محمد إبراهيم حور.

وحصل الشاعر رضا رجب على

الإسلامية ويضم المعرض فنون
المصوغات الهندسية في العصر
المغولي والإسلامي.

اليمن :

عبدالله خلف وفهد الهندال شاركا
في ندوة "ابن خلدون" في صنعاء؛
نظم اتحاد الكتاب والأدباء
العرب ضمن دورة مكتبه الدائم في
العاصمة اليمنية "صنعاء" ندوة حول
ابن خلدون بمشاركة نخبة من
الكتاب والأدباء، والنقاد العرب.

وشارك من الكويت في هذه
الندوة الأمين العام لرابطة الأدباء
الكاتب عبد الله خلف والكاتب فهد
الهندال.

وأخذ بحث الكاتب عبدالله خلف
عنوان " ابن خلدون بين العالمية،
ونظرية الغاية تبرر الوسيلة" وكان
هذا البحث عبارة عن رؤية جديدة
ساقها خلف من خلال مخزونه
الثقافي والفكري ومعرفته الشاملة
بالتراث العربي، ليستهل البحث
بقوله: "يعتبر ابن خلدون قمة من
القمم في الفكر السياسي العربي،
وله طريقة فريدة في البحث
والتقصي، ولقد أدخل المنهج العلمي
في دراسة الظواهر التاريخية
والسياسية والاجتماعية".

ويعد تناوله لفكر ابن خلدون
واستفادة المفكرين الغربيون وعلى
رأسهم نيقولا ميكافيلي من جمهورية
فلورنسا في أواخر القرن الخامس
عشر و أوائل القرن السادس عشر،
من نظريات ابن خلدون، أكد خلف
بالدلائل والقرائن أن أول من

أفضل ديوان شعر، عن ديوانه
عنان، وحصل الشاعر جميل عبد
الرحمن على أفضل قصيدة شعر،
عن قصيدته، "رسالة إلى رسول الله
صلى الله عليه وسلم".

وأصدرت المؤسسة بياناً في هذا
الصدد قالت فيه: "لقد دأبت
المؤسسة بتوجيهات رئيسها الشاعر
عبد العزيز سمود الباطين على
توخي المعايير العلمية البحتة في
تحكيم جوائزها من خلال نخبة من
المحكمين الأكاديميين".

معرض ذخيرة الدنيا "يبحث

رحاله في متحف اللوفر"

افتتح معرض ذخيرة الدنيا" لدار
الأثار الإسلامية في متحف اللوفر
في فرنسا، وذلك برعاية صاحب
السمو أمير البلاد الشيخ صباح
الأحمد الصباح ورئيس الجمهورية
الفرنسية جاك شيراك، وبحضور
وزير شؤون الديوان الأميري الشيخ
ناصر صباح الأحمد الصباح،
والمشرف العام على دار الأثار
الإسلامية الشيخة حصة صباح
السالم الصباح، بالإضافة إلى وزير
الثقافة الفرنسي رونو دونو دوفابر،
ومديرة المتاحف الفرنسية فرانسين
مارياني دوكري، ورئيس متحف
اللوفر هنري لوريت والعديد من
الشخصيات الفرنسية والكويتية.

والمعرض في شكله العام يتواصل
مع الحاضر والماضي، ويمزج
الثقافات بتتبعها تعبيراً عن كل
الأذواق، والتسامح الذي هو عبارة
عن أحد الأهداف لدار الأثار

ولقد أشارت العلي إلى الدور الكبير الذي لعبه المغفور له بإذن الله تعالى سمو الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الجابر، وذلك حينما أحاط المرأة الكويتية وبخاصة المبدعة، بالرعاية، والقيمة المثلى والمهمة التي أعطاها الأمير الراحل للمرأة المثقفة والمبدعة والسياسية في الكويت. ثم تحدثت العلي عن تجربتها في الكتابة الإبداعية، ولقد شارك في الملتقى عدد من المبدعات العربيات من مختلف الدول العربية، وهو ملتقى ينظمه اتحاد كتاب المغرب وتضمن أمسيات شعرية، وندوات وجلسات نقدية.

الأردن

الأسبوع الثقافي العراقي في عمان
أقيم في العاصمة الأردنية
"عمان" فعاليات الأسبوع الثقافي
العراقي وشارك فيه من الكويت
الكاتب عبد العزيز السريع، والمخرج
المسرحي فؤاد الشطي، والروائية
ليلى الميثمان، والكاتب سامي
عبد اللطيف النصف.

والأسبوع أقيم تحت شعار
عراقيون أولاً، برعاية وزير الثقافة
الأردني الدكتور عادل الطويسي،
بالتعاون مع وزارة الثقافة في
العراق، وذلك من خلال مشاركة
أكثر من ٦٠٠ مبدع عراقي، وتضمن
الأسبوع الثقافي العراقي معرضاً
تشكيلياً، وندوات تتحدث عن إعمار
العراق، وطموحات شعبه، ومستقبله،
كما احتوت المشاركة على عروض
فنية لفرق استعراضية عراقية، وهي

استخدم نظرية الغاية تبرر الوسيلة"
هو ابن خلدون وليس كما هو شائع
ميكافيلي، وهي النظرية التي
استخدامها في مؤامراته، ودسائسه.
وكان بحث الكاتب فهد الهندال
بمنوان "النقد الأدبي في مقدمة ابن
خلدون" والتي خلص فيها إلى العديد
من الحقائق منها أن ابن خلدون لم
يقدم نظرية نقدية جديدة في مقدمته،
وأنه وقع في تناقض كبير بين آرائه
المتعلقة بأهمية الصورة الذهنية ومملكة
الحفظ والذوق، وأنه اقتصر في
استشهاده ببعض المصادر دون غيرها،
مع أن المكتبة العربية في عصره
شهدت مؤلفات كثيرة لكتاب سبقوه
لعمور عديدة، كما حال ابن خلدون
في فصل حديثه عن الأدب وقضاياها
أن يدعم وجهة نظر مشايخه من
علماء المغرب والأندلس حول عدد م
القضايا كموقفه من المقتبي والمصري،
دون أن يلم بشكل عام بكل الآراء.

المغرب

فاطمة يوسف العلي شاركت في
ملتقى "المرأة والكتابة"

شاركت الروائية فاطمة يوسف العلي
في فعاليات الدورة السادسة للملتقى
العربي والذي أخذ عنوان "المرأة
والكتابة". في مدينة أسفي المغربية.
وكان بحث العلي الذي ألقته في
الملتقى بمنوان "أحدث: فلتحل الحياة..
جدلية الخطاب ازدواجية الداخل
والخارج"، والذي حرصت فيه على تقديم
رؤيتها للإبداع والأدب، والنقد في ما
يخص النص الأدبي، كما تحدثت عن
تجربتها في مجال القصة والرواية.

فرقة عشتار والفرقة القومية للفنون والفرقة الموسيقية لنهر بشير. وشارك في هذا الأسبوع الثقافي عدد من الفنانين، والمثقفين والفنانين من مختلف البلدان العربية، والذي يهدف إلى توحيد العراق، ومحاولة الاجتماع مع العراقيين المهاجرين، وتقديم المقترحات، ووجهات النظر الكفيلة بإعمار العراق.

لبنان

درع البيئة الأول للباحث عادل العبد المغني:

بمناسبة صدور كتاب "محطات عبر الأيام" للدكتور بديع أبو جودة" أقيم لقاء أدبي دعت إليه ندوة الجودة ورابطة القدامى في بيروت، حضره العديد من الشخصيات العربية، واللبنانية. وشارك الباحث عادل العبد المغني في هذا اللقاء بورقة نقدية تحدث فيها عن كتاب "محطات عبر الأيام" بالإضافة إلى كلمة تحدث فيها عن منطقة "جل الديب" قال فيها: يقال أن معنى اسم جل الديب جاء من جال وهي كلمة فصيحة تعني المكان المرتفع والمنحدر من ناحية البحر".

وأشار العبد المغني في كلمة إلى علاقة المودة والحبية بني البلدين الشقيقين الكويت ولبنان، ولقد حظيت كلمته باستحسان الحضور خصوصاً لتضمنها العديد من المحاور التاريخية، والتراثية، ومعلومات عن "جل الدين".

وقدم- في ختام اللقاء- الدكتور بديع أبو جودة "درع البيئة الأول" إلى الباحث، عادل العبد المغني- لإسهاماته في مجال التراث.

المغرب

موسم أصيلة" في دورته الثامنة والعشرين

حظي موسم أصيلة في دورته الثامنة والعشرين ببرامج ثقافية وفنية متنوعة، والذي ينظم في مدينة "أصيلة" في المغرب، بمشاركة العديد من المثقفين، والأدباء والمبدعين العرب.

واحتوت الدورة على ندوة عنوانها "الولايات المتحدة الأفريقية.. إلى أين" من خلال محاور عدة منها التجمعات الإقليمية ومشروع الوحدة الإفريقية، والاتحاد الأفريقي وقدرته على تحقيق الوحدة، والتحالف الأفريقي وغيرها، والندوة الثانية حول الشاعر الراحل ليو بولد سيدر سنفور الذي كان رئيساً للسنغال، وقد كان من أكبر أصدقاء المغرب، بالإضافة إلى ندوات ومحاضرات أخرى تضمنت مواضيع ثقافية مهمة على الساحة العربية والأفريقية والعالمية.

وكان للإعلام أهمية في هذا اللقاء من خلال ندوة "الإعلام في العالم العربي" وقدرته على التواصل مع الآخر غير العربي في ضوء المستجدات، بالإضافة إلى معارض تشكيلية، وفعاليات ثقافية أخرى.



لوحة الغلاف للفنانة التشكيلية الكويتية نوال القريني

اللوحات الداخلية للفنان محمد سامي





عبد العزيز سعود البابطين

- من مواليد عام ١٩٣٦ / الكويت.

- شاعر ومن رجال الأعمال المعروفين في الكويت وله نشاط تجاري وصناعي بارز في أوروبا، وأمريكا، والصين، والشرق الأوسط، وله استثمارات متنوعة في عدد من الدول العربية.

- أصدر ديوانه الأول «بوح البوادي» عام ١٩٩٥.

- أصدر ديوانه الثاني «مسافر في القفار» عام ٢٠٠٤.

- عضو اللجنة الوطنية الكويتية لدعم التعليم.

- عضو رابطة الأدباء في الكويت.

- عضو مجلس أمناء المجمع الثقافي العربي في بيروت.

- عضو جمعية فاس سايس الثقافية في المغرب.

- عضو مراسل بمجمع اللغة العربية في دمشق.

- عضو مجلس أمناء «مؤسسة الفكر العربي» وأحد مؤسسيها.

الشهادات الفخرية

١ - شهادة الدكتوراه الفخرية من «جامعة طشقند» في أوزبكستان عام ١٩٩٥ تقديرًا لدوره في إثراء الثقافة الإسلامية.

٢ - شهادة الدكتوراه الفخرية من «جامعة باكو» في أذربيجان عام ٢٠٠٠، تقديرًا لجهوده في خدمة الأدب والثقافة العربية والإسلامية.

٣ - شهادة الدكتوراه الفخرية في الآداب من جامعة اليرموك الأردنية عام ٢٠٠١ تقديرًا لعلائه المميز في مجالات الأدب والثقافة والإبداعات الشعرية.

٤ - شهادة الدكتوراه الفخرية في مجال العلوم الإنسانية من «الجامعة القرغيزية الكويتية» عام ٢٠٠٢.

٥ - شهادة الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية من «جامعة جوي» في قرغيزستان عام ٢٠٠٢.

٦ - شهادة دبلوم فخرية من «الاتحاد التقدمي الاجتماعي للنساء» في قرغيزستان، في مجال دعم الصداقة بين الشعوب في ٢٦/٤/٢٠٠٢.

٧ - شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة الجزائر في ١١ من مايو ٢٠٠٥.

الأوسمة والجوائز

١ - وسام الاستحقاق الثقافي من الصنف الأول من فخامة رئيس جمهورية تونس في ١٨/٧/١٩٩٦.

٢ - وسام «الاستقلال» من الدرجة الأولى من جلالة ملك المملكة الأردنية الهاشمية، تقديرًا لدوره المتميز في دعم وتشجيع الحركة الثقافية والشعرية في الوطن العربي في ٢/٦/٢٠١٠.

٣ - درع جائزة الملك فيصل العالمية.

٤ - نال جائزة الدولة التقديرية من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت عام ٢٠٠٢.

٥ - وسام الأرز برتبة ضابط من رئيس الجمهورية اللبنانية، ٢٠٠٤.

٦ - في ٢ من ديسمبر ٢٠٠٤ كان موضع حفاوة وتكريم عربي ويميني، حيث منحته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) جائزتها الذهبية (الوسام الذهبي الممتاز) أثناء انعقاد الجلسة الختامية للمؤتمر الرابع عشر لوزراء الثقافة العرب في القصر الجمهوري بصنعاء، وبحضور وزراء الثقافة العرب ووفود إعلامية عربية وأجنبية، وهو أول رجل أعمال عربي يمنح هذا الوسام.

٧ - في ١٤/٧/٢٠٠٥ قلده سمو الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح رئيس مجلس الوزراء في الكويت نباية عن حضرة صاحب السمو أمير البلاد الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح «وسام الكويت ذو الوشاح من الدرجة الأولى» تقديرًا لدوره في دعم ونشر الثقافة العربية في مجالات الأدب والثقافة في العديد من المحافل الثقافية والفكرية العربية والدولية.

٨ - نال جائزة رئيس جمهورية السودان التقديرية للعلوم والآداب والفنون حيث تقلد وسام العلم والآداب والفنون الذهبي برئاسة الجمهورية في الخرطوم بتاريخ ٢١ ديسمبر ٢٠٠٥، وهو أرفع الأوسمة التي تقدمها رئاسة الجمهورية في السودان.

أنواع من التكريم

كرم بأشكال مختلفة من قبل جهات متعددة، ومن ذلك:

١ - كرمته مجلة العربي في ندوتها السنوية في الكويت عام ٢٠٠٢ تقديرًا لجهوده في مجال الثقافة.

٢ - كرمته جامعة الكويت واحتفت به في أبريل ٢٠٠٤ في «يوم الأديب الكويتي» تقديرًا لجهوده وعطائه في المجال الثقافي والإنساني.

٣ - منحه وزير الثقافة والسياحة اليمني الأستاذ خالد الرويشان «تذكار صنعاء عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٤».

٤ - وفي ٢/١٢/٢٠٠٤ أيضاً وفي مقر مركز الدراسات والبحوث اليمني في صنعاء تم منحه درع المركز، بحضور وزير التعليم العالي اليمني الدكتور عبدالوهاب راوح ورئيس المركز الأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح.

٥ - منحته جمعية المقاصد الخيرية الإسلامية في صيدا بجنوب لبنان درع الجمعية في ١٥/٦/٢٠٠٥.

